

SHAKESPEARE - JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER

BAND 73
(NEUE FOLGE XIV. BAND)

WEIMAR 1937

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER

Anmeldungen zur Mitgliedschaft der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die Thüringische Staatsbank, Weimar, Kaiserin-Augusta-Straße 15, Postscheckkonto: Erfurt 22 300.
(Jahresbeitrag M. 10.—.)

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an
Professor DR. WOLFGANG KELLER, Munster in Westfalen,
Hittorfstraße 25

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bücher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen.

Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist DR. G. HUMBERT, Vassar College, Poughkeepsie, N.Y. Sendungen aus den U. S. A. können an diese Anschrift gerichtet werden.

Ehrenmitglied des Vorstandes:
Geh. Rat Prof. DR. BRANDL, Berlin.

Vorstand:

Präsident: Prof. DR. DEETJEN, Weimar

I. Vizepräsident: Geh. Rat Prof. DR. FÖRSTER, München

II. Vizepräsident und Redaktor des Jahrbuchs:

Prof. DR. KELLER, Münster, Westf.

Schatzmeister: Staatsbankdirektor WETTIG, Weimar.

Prof. DR. DEUTSCHBEIN, Marburg / Prof. DR. FEHR, Zürich
Prof. DR. GÜNTHER, Berlin / Prof. DR. HORN, Berlin / Prof.
DR. KINDERMANN, Danzig / Prof. DR. MEISSNER, Breslau
Generalintendant v. SCHIRACH, Wiesbaden / Reichsdramaturg
DR. SCHLÖSSER, Berlin / Intendant Dr. SCHMITT, Bochum
Dramaturg DR. STAHL, München / Prof. DR. WUNDT, Tübingen.

Inhalt

	Seite
Jahresbericht der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (WERNER DEETJEN)	1

AUFSÄTZE

Renaissance und Humanismus im Rahmen der national- englischen Kulturidee. Festvortrag von PAUL MEISSNER	9
Ben Jonson und Shakespeare. Von WOLFGANG KELLER . .	31
Die Musik in Ben Jonsons Maskenspielen und Entertainments. Von ERNST ULRICH	53
Shakespeares Mädchen und Frauen. Ein Vortrag vor der Deut- schen Shakespeare-Gesellschaft. Von HANS F. K. GÜNTHER	85
Shakespeares König Heinrich IV. und das Geschichtsdrama in England. Von ROBERT PETSCH	109
Zum Problem des „Hamlet“. Von ERNST WEIGELIN	131
Bodmers Sasper. Von GUSTAV BECKER	139
Strindberg und Shakespeare. Von VAGN BÖRGE	142

BÜCHERSCHAU

I. SAMMELREFERAT VON WOLFGANG KELLER

A. Ausgaben und Übersetzungen von Shakespeares Werken	
New Variorum Shakespeare: Henry IV, Part I, ed. S. B. HEMINGWAY	150
New Shakespeare: King John, ed. JOHN DOVER WILSON	151
Shakespeare's Sonnets, ed. TUCKER BROOKE	153
Richard III. — Hamlet — Macbeth, deutsch von W. JOSTEN	154

B. Biographisches und Kritisches über Shakespeare

G. B. HARRISON: Shakespeare at Work 1592—1603 . . .	156
ALOIS BRANDL: Shakespeare	157
Ders.: Zwischen Inn und Themse	158
Ders.: Forschungen und Charakteristiken	159

	Seite
G. JACOB: Shakespeares Naturverbundenheit	160
Shakespeare Criticism 1919—35, ed. A. BRADBY	160
M. C. BRADBROOK: The School of Night	161
H. G. FIEDLER: A Contemporary of Shakespeare on Phonetics	163
H. GRANVILLE-BARKER: Hamlet	163
C. Shakespeares dramatische Zeitgenossen	
J. Marston's Plays, ed. HARVEY WOOD	165
P. W. BIESTERFELD: Die dramatische Technik T. Kyds	165
H. GALINSKY: Die Familie bei T. Heywood	166
D. Kultur von Shakespeares Zeit	
HARDIN CRAIG: The Enchanted Glass	167
R. WOESLER: Ständische Schichtung des Schriftsteller-tums in der englischen Renaissance.	169
H. ANDERS, The Elizabethan ABC with the Catechism	170
NAPOLÉONE ORSINI: Bacone e Machiavelli	171
E. Bibliographisches	
W. EBISCH and L. L. SCHÜCKING: Shakespeare Biblio-graphy, Supplement, 1930—35	171
HARDIN CRAIG, DAVID PATRICK, WILLIAM WELLS: Recent Literature of the English Renaissance.	172
II. EINZELREFERATE	
J. DOVER WILSON: The MS. of Sh.'s Hamlet (Max Deutschbein)	172
R. METZ: Philos. Strömungen der Gegenwart in Groß-britannien (Max Deutschbein)	176
ALFONSO PAR: Shakespeare en la Literatura Española (Th. Heinermann)	177

ZEITSCHRIFTENSCHAU

von HUBERT POLLERT und KARL THIELKE

I. Allgemeine Kritik: Shakespeare und die Natur. — Farb-symbolik. — Parallelen. — Quart- und Foliodrucke von Shakespeares Werken. — Zur Wortgeschichte. — Shake-speares Bildersprache. — Shakespeares Ratgeber. — Hall und Shakespeare. — Shakespeare und das politische Drama	179
--	-----

II. Einzelne Werke Shakespeares: Hamlet. — King Lear. — — Julius Caesar. — Cymbeline. — Henry VI. — Henry IV. — Richard III. — Henry VIII. — Love's Labour's Lost. — Much Ado About Nothing. — As You Like It. — Mid- summer-Night's Dream. — „Cardenio“ („By Fletcher and Shakespeare“)	182
III. Das Drama zu Shakespeares Zeit: Thomas Kyd. — Greene. — Marlowe. — Peele. — Ben Jonson. — Beau- mont and Fletcher. — Ford	189
IV. Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit: Ben Jonson. — Spenser. — Sidney. — Donne. — Sir Walter Raleigh. — Deloney	192
V. Der kulturelle und geschichtliche Hintergrund der Zeit Shakespeares: Timothy Bright. — Sir Walter Raleigh. — Robert, Earl of Leicester. — Das Arlaud-Duchange Por- trät. — Die Stellung des Dichters in der Renaissance. — Staatspolitisches Denken in Shakespeares Werken. — Die Zeit im Bewußtsein der Renaissance	195
VI. Shakespeares Nachwirken: Dryden und Shakespeare. — Shakespeare im 18. Jh. — Shakespeare und Ibsen. — Das Drama zu Shakespeares Zeit und das moderne Drama. — Shakespeare und die deutsche Schule	197
SHAKESPEARE-BIBLIOGRAPHIE für 1936	
Von ANTON PREIS	200
Register zur Bibliographie. (ANTON PREIS)	221

THEATERSCHAU

STATISTIK DER SHAKESPEAREAUFFÜHRUNGEN

1936. Von EGON MÜHLBACH 224

REGISTER 229

Die 73. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

zu Weimar am 22. und 23. April 1937.

Nachdem am Abend des 22. April Professor Dr. Hans F. Gunther-Berlin in der Aula des Wilhelm-Ernst-Gymnasiums über das Thema «Shakespeares Mädchen und Frauen in lebenskundlicher Betrachtung» gesprochen hatte, eröffnete der Präsident Prof. Dr. Werner Deetjen am nächsten Vormittag im Kammerspielsaal der Weimarahalle die Hauptversammlung. Er begrüßte die Vertreter des Thüringischen Volksbildungsministeriums, der Städte Weimar und Bochum, der Vereinigung zwischenstaatlicher Verbände und Einrichtungen, der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums, des Rektors der Friedrich Schiller-Universität zu Jena und andere Ehrengäste, auch hieß er neben den Mitgliedern besonders die zahlreich erschienenen Studierenden aus Berlin, Breslau, Göttingen, Kiel, Marburg und Münster willkommen und fuhr dann fort:

Wie stets, gedenken wir auch heute des Landes, dem William Shakespeare durch seine Geburt angehört, Großbritannien und seines Volkes und begrüßen in Ehrerbietung Seine Majestät König Georg VI. und seine Gemahlin, indem wir dem Herrscherpaar eine lange, segensreiche Regierung wünschen. Wir verfolgen im Geiste die großartigen Vorbereitungen zur Krönungsfeier in London und hoffen, daß das Fest glanzvoll und reibungslos verlaufen werde. Mit Freude hören wir, daß die üblichen Shakespeare-Aufführungen in Stratford des festlichen Anlasses wegen vermehrt werden, und daß gleichzeitig mit ihnen an der Londoner Universität Shakespeare-Vorlesungen namhafter Gelehrter stattfinden sollen. Einen Auftakt dazu bildete kürzlich die Eröffnung einer Shakespeare-Ausstellung durch I. K. H. die Herzogin von York in Shoreditch, einem Stadtteil Londons, der den Anfang von Shakespeares Bühnenlaufbahn erlebt hat.

In verschiedener Hinsicht bemüht man sich, die stolze Großstadt an der Themse wieder in den Mittelpunkt der Shakespeare-Verehrung der ganzen Welt zu stellen. So ist in England und den nordamerikanischen Staaten eine Vereinigung gegründet

worden mit dem dreifachen Ziel, Shakespeares altes Globe-Theater, das 1644 in der Revolutionszeit abgerissen worden ist, wieder aufzubauen, die Mermaid-Schenke, die durch den Dichter und seine Freunde berühmt wurde, neu zu errichten und eine große Bibliothek, sowie ein Museum der elisabethanischen Zeit zu schaffen, die Forschern und Shakespeare-Verehrern des ganzen Weltalls zur Verfügung stehen sollen. Man hofft, mit der Ausführung des gewaltigen Plans schon im Krönungsjahr beginnen zu können, und so werden denn die geplanten Bauten in absehbarer Zeit auf einem hervorragenden Platz am Südkai der Themse, mitten im eigentlichen Shakespeare-Gebiet Londons erstehen, umgeben von Bäumen, Sträuchern und Blumen aus der engeren Heimat des Dichters¹⁾.

Der Plan des bekannten und verdienten Regisseurs Robert Atkins, von dem ich schon im vorigen Jahr berichtete, ist vor einigen Monaten zur Ausführung gelangt. In der Nähe der Blackfriars Bridge ist auf einem ehemaligen Boxring eine neue Shakespeare-Bühne im altelisabethanischen Stil geschaffen worden, auf der bereits „Heinrich V.“ dargestellt wurde. Die Szene ist umrahmt von dem kunsthistorisch wertvollen Chorgestühl einer Kapelle, die einst dort gestanden hat.

Von allen Werken unseres Dichters wird in England «Hamlet» noch immer am meisten begehrt. Am Anfang jeder Spielzeit in London häufen sich die Anfragen, wann der Dänenprinz wieder die Bühne beschreiten wird, und es kommt dann, wie im vorigen Jahr im Berliner Staatstheater, zu einer ununterbrochenen Reihe von Aufführungen. Nahezu jeder bedeutende englische Schauspieler versucht sich an der Rolle, und es gibt leidenschaftliche Theaterfreunde, die bemüht sind, jeden neuen Hamlet zu sehen.

Wenn ich gewohnheitsgemäß wieder darzustellen versuche, wie die Welt außerhalb Englands zu dem großen Briten steht, muß ich zunächst wieder auf Rußland als abschreckendes Beispiel verweisen. Die Bolschewisierung Shakespeares in der Sowjet-Republik, von der ich schon mehrfach berichten konnte,

¹⁾ Ein neues Globe-Theater, eine treue Nachbildung des alten, ist inzwischen zur Pflege der shakespeareischen Dramen auch in Dallas in Texas errichtet worden. Pietätvoll hatte sich der Bühnenleiter zur Eröffnungsfeier ein Päckchen Erde aus Stratford und eine Flasche mit Wasser aus dem Avon kommen lassen.

schreitet fort. Eine vollkommene Verkennung, ja gewiß absichtliche Entstellung des Wesens des genialsten Dramatikers der Welt zeigt ein Buch des russischen Literaturhistorikers A. Smirnow mit dem Titel «Shakespeare in marxistischer Beleuchtung», das im Sinne einer rein tendenziösen Kulturpolitik im Auftrage der russischen Regierung geschrieben worden ist, Schlimmer noch wirkt die von einer Frau geleitete Hamlet-Aufführung in Moskau, von der uns ein dortiger Berichterstatter des «Temps» erzählt. Das tiefsinnige Werk wurde in Moskau seines Gedankengehaltes völlig entkleidet und zu einer Posse herabgewürdigt. Hamlet ist in dieser «Bearbeitung» kein Prinz mehr, sondern irgendein Leichtfuß, der sich mit seinem Freunde Horatio über Aristokraten und Höflinge lustig macht. Auch der Geist seines Vaters wird als abergläubischer Spuk verulkt und von der Bühne mit einem Fußtritt verjagt. In der Wahnsinnszene erscheint Hamlet im Nachthemd mit einem Blechgefäß auf dem Kopf und einer Rübe in der Hand. Ophelia tritt als unbefriedigte Jungfrau auf und betrinkt sich, bevor sie sich ins Wasser stürzt. Das Ewigmenschliche wurde als kleinbürgerliche Erfindung verspottet.

Mit ähnlichen Gefühlen wie diese unerhörte Herabwürdigung nehmen wir auf, was uns von einer «Macbeth»-Aufführung auf der New Yorker Negerbühne überliefert wird. Sämtliche Rollen wurden von Vertretern der schwarzen Rasse gegeben, und die Regie hatte den Schauplatz von Schottland nach Haiti in einen tropischen Urwald verlegt. Eine Jazzkapelle versetzte die Schauspieler, die in phantastischen Kostümen Kulturhandlungen darstellten, in Ekstase. Das Mahl, auf dem Banquos Geist erscheint, war in einen Negerball verwandelt und spielte an einem Hof, bei dem offenbar der kaiserliche Hof von Haiti zum Vorbilde gedient hat. Getanzt wurde freilich nach den Klängen eines Straußschen Walzers. Aus den drei Hexen, die über das Schicksal des Titelhelden entscheiden, waren in dieser neuen Bearbeitung fünfzig tanzende und schreiende Negermädchen geworden, die zu den dumpfen Tönen afrikanischer Trommeln sich gespenstisch über die Bühne bewegten. Der Text blieb sonst fast unverändert und stand so in merkwürdigem Gegensatz zur Szenerie. Der Erfolg war sehr groß, das Stück wurde Monate hindurch jeden Abend vor ausverkauftem Hause gespielt, und zwar keineswegs nur vor Schwarzen. Dadurch er-

mutigt, plant die Bühnenleitung andere Dramen Shakespeares ähnlich zu bearbeiten, zunächst «Julius Caesar» und «Othello».

Von Amerika kommt sonst gute Kunde. Wie uns Max Förster aus eigener Erfahrung erzählt, spielt Shakespeare im amerikanischen Universitätsunterricht eine sehr große Rolle. Die Studenten können viele Partien auswendig hersagen und sind tief in das Wesen der Dramen, besonders der Charaktere eingedrungen. In New York steht der große Brite mehrfach auf dem Spielplan, und die weiblichen Hauptrollen sind mit der großen Tragodin Katharina Cornell vortrefflich besetzt.

Einige südamerikanische Hauptstädte erlebten einzelne Shakespearesche Dramen in der Wiedergabe durch eine fast die ganze Welt bereisende englische Truppe, die auch in Kairo Vorstellungen gab. In Paris wurde «Julius Caesar» gespielt, diesmal ohne politische Wirkungen, und in Amsterdam «Macbeth». Die Bedeutung, die Shakespeare für die spanische Literatur hat, ist jetzt in einem zweibändigen Werk von Alfonso Par ausführlich gewürdigt worden. Während der Dichter sich in Frankreich nur schwer durchsetzt, gehört er heute zum Bestande der spanischen Nationalliteratur. Noch kurz vor Ausbruch des unseligen Bürgerkrieges ging in der jetzt so schwer umkämpften Hauptstadt Madrid das heitere Spiel «Was Ihr wollt» über die Bretter.

In Schweden hat die Ärztegesellschaft in Stockholm Shakespeare-Studien gefördert, die zu dem Ergebnis führten, daß der Dichter die modernsten Erkenntnisse unserer Kriminalanthropologie und die brennendsten Probleme der heutigen Psychiatrie vorgeahnt hat.

In Ungarn besteht ein Shakespeare-Kult seit hundert Jahren, und es wird jetzt eine Monographie vorbereitet, in der die dortigen Bemühungen dargestellt werden sollen, den britischen Dichter durch kongeniale Übersetzungen dem ungarischen Volke zugänglich zu machen. Ein großes Verdienst erwarb sich auf diesem Gebiet der Dichter Johann Arany, der sich restlos in den Dienst des britischen Genies gestellt und meisterhafte Übertragungen geschaffen hat.

Bei dieser Gelegenheit sei mit schmerzlicher Trauer eines Mannes gedacht, den der Tod im vorigen Jahre dahingerafft hat, unseres Ehrenmitgliedes, Seiner Exzellenz des früheren unga-

rischen Kultusministers Albert von Berzeviczy, des Präsidenten des Shakespeare-Komitees der Kisfaludy-Gesellschaft. Bei unserer Fünfzigjahrfeier 1916, zu einer Zeit, als die Deutschen an der Seite der Ungarn kämpften, war er noch zugegen, und bei keiner unserer Tagungen fehlte seine freundliche Begrüßung. Wir werden ihm, der ein vortreffliches Buch über «Le Sur-naturel dans le Théâtre de Shakespeare» geschrieben und im neueren Ungarn den Shakespeare-Kult hervorragend gefördert hat, ein dankbares Andenken bewahren.

Zu den Toten des Jahres haben wir leider auch den großen englischen Shakespeare-Darsteller Sir Philip Ben Greet zu rechnen, der im Alter von 78 Jahren gestorben ist. In der Nachkriegszeit veranstaltete er, überzeugt von dem erzieherischen Wert Shakespeares, in allen Stadtteilen Londons einschließlich der Vororte, für Schüler und Schülerinnen Shakespeare-Aufführungen, an denen im ganzen über eine Million Jugendliche teilgenommen haben. Seine letzten Pläne galten der Gründung eines britischen Nationaltheaters in Englands Hauptstadt.

Rühmend hervorgehoben sei eine Ausstellung der städtischen Bühne in Halberstadt «Drei Jahrhunderte Shakespeare-Theater», die gelegentlich der Aufführung eines Shakespeare-Dramas von Otto Ernst Hesse veranstaltet wurde. Durch Entwürfe, Modelle und Photographien wurde dort ein Überblick über die Inszenierung der Shakespeareschen Dramen geboten, und zwar vom alten Globe-Theater in London bis zu den Freilichtfestspielen in unserer schönen Universitätsstadt Marburg a. d. Lahn. Da sah man unter anderem die Düsseldorfer Versuche Karl Immermanns zu einer Shakespeare-Einheitsbühne, die Reformbestrebungen der Meininger, des Münchner Hoftheaters, des Engländers Gordon Craig und die Reliefbühne des Münchner Künstlertheaters. Auch das Abwegige, wie das Moskauer «Entfesselte Theater» von Tairoff und die berühmte Aufführung von «Hamlet im Frack» fehlten nicht.

Auch die deutsche Shakespeare-Forschung ist im letzten Jahr nicht zurückgeblieben, wie die kritische Übersicht im Jahrbuch lehren wird ¹⁾. Ebenso haben die deutschen Bühnen sich des Briten auf das lebhafteste angenommen. Der meistgespielte Klassiker war Schiller, aber Shakespeare steht an zweiter Stelle,

¹⁾ Auf einige Veröffentlichungen wurde besonders hingewiesen.

und zwar haben diesmal seine Komödien den Sieg davongetragen.

Die Baconianer wollen jetzt, um zu ihrem Ziele zu gelangen, das Grab Edmund Spensers in der Westminsterabtei, wo er 1599 beigesetzt wurde, öffnen lassen. Alle zeitgenössischen Dichter Englands sollen damals an seiner Gruft gestanden, alle eine Elegie auf den Tod Spensers vorgelesen und das Manuskript in das offene Grab geworfen haben. Die Vertreter der Bacon-Theorie sind überzeugt, daß auch Shakespeare oder wenigstens der Mann, der unter diesem Namen seine Dramen der Öffentlichkeit übergab, der Bestattung beigewohnt habe. Auch er werde dann seine Dichtung der Gruft anvertraut haben, und dort hofft man, sie noch heute zu finden, um die Handschrift von Graphologen eingehend prüfen zu lassen. Man hofft weiter, daß das Manuskript die bekannten Schriftzüge Bacons tragen werde. Wenn es aber trotzdem mit dem Namen «Shakespeare» unterzeichnet wäre, hält man es für erwiesen, daß Bacon den Namen Shakespeare als Pseudonym geführt hat und der Verfasser jener gewaltigen Dramen ist, welche die Welt beherrschen. Ob es gelingen wird, die Öffnung des Spenser-Grabes bei dem Decan der Westminsterabtei durchzusetzen, ist allerdings fraglich. Auch ist es möglich, daß die Manuskripte der Dichter längst in Atome zerfallen sind.

Für uns gibt es keine Baconfrage. Wir brauchen uns da um heute nicht mehr über diese Theorie zu äußern, freuen uns aber, daß jüngst eins unserer Mitglieder, Dr. Karl Georg Mantey, in der Berliner Börsenzeitung noch einmal mit kritischer Sachlichkeit alles zusammengefaßt hat, was gegen die Baconianer spricht, zumal zwei neue schwere Angriffe gegen uns aus diesem Lager unternommen worden sind.

Für uns ist nicht der Gelehrte Francis Bacon, sondern William Shakespeare der Schöpferische, der Heros im Sinne Carlyles, der in seinem Buch über «Helden und Heldenverehrung» in dem Kapitel «Der Held als Dichter» auch William Shakespeare als Heros preist. Was uns an ihm immer wieder von neuem fesselt, das ist seine Ehrlichkeit, seine Tapferkeit. Er steht offen vor der Welt, er ist «ein Mann, nimmt alles nur in allem», und keiner, der die Öffentlichkeit fürchtend sich hinter einem Pseudonym versteckt; und vor allem, er ist keine nur historische, zeitlich oder persönlich bedingte Gestalt, sondern selber Kosmos, un-

begrenzbar und unausschöpflich, und jedes neue Geschlecht fühlt sich in seinem Eigensten ihm verwandt, durch ihn gesteigert, belebt und gerechtfertigt.

Es folgte der Festvortrag von Prof. Dr. Paul Meißner-Breslau über «Humanismus und Renaissance in der nationalenglischen Kulturidee». (siehe S. 9).

In der Geschäftssitzung gab der Präsident einen kurzen Jahresbericht, in dem er u. a. mitteilen konnte, daß die Zahl der Mitglieder nicht unerheblich gewachsen ist. Für das Grabmal des Ehrenmitglieds Friedrich Lienhard in Eisenach, an dessen Enthüllung der Präsident teilgenommen hat, ist ein Beitrag bewilligt worden, ebenso für das in Zórbig bei Halle geplante Denkmal des Dichters Christian Reuter, eines Mittlers shakespeareschen Geistes in Deutschland.

Der Schatzmeister, Staatsbankdirektor Wettig, teilte mit, daß trotz einer Ehrengabe der Stadt Bochum und einer hochherzigen Zuwendung von Geheimrat Schick-München die Ausgaben die Einnahmen diesmal bedeutend überstiegen haben, und mahnte dringend zu weiterer Mitgliederwerbung. Mit Dank für seine Mühe wurde ihm Entlastung erteilt. Über das Jahrbuch berichtete Prof. Dr. Wolfgang Keller. Auch ihm sprach der Präsident für die geleistete Arbeit den Dank der Gesellschaft aus. Eine Fortsetzung der Schriften wird in Aussicht genommen.

Der Vorstand hat den Präsidenten Prof. Dr. Deetjen und den ersten Vizepräsidenten Geheimrat Prof. Dr. Max Forster wiedergewählt. Dagegen bat der zweite Vizepräsident, Generalintendant v. Schirach, ihn wegen starker beruflicher Belastung von seinem Amte zu entbinden. An seine Stelle tritt infolge der auf ihn gefallen Wahl Prof. Dr. Keller. Der vorgeschlagenen Wiederwahl der satzungsgemäß ausscheidenden Vorstandsmitglieder stimmte die Versammlung zu.

Von Dr. Ernst Leopold Stahl ist dem Vorstand der Entwurf zu einem Bühnen-Shakespeare eingereicht worden, der freudig begrüßt wurde. Wegen der Ausführung sind Verhandlungen im Gange, und die Reichstheaterkammer hat ihre moralische Unterstützung zugesagt.

Die Bibliothek der Gesellschaft hat nach dem Bericht des Präsidenten einen Zuwachs von 65 Bänden zu verzeichnen, von denen 21 geschenkt worden sind. Den Gebern, Geheimrat Förster (München), Prof. Dr. Keller (Münster), Dr. Werner Kurz (Berlin), Geheimrat Jacob (Kiel), Prof. Draper (Morgantown), Lektor Blom (Drammen, Norwegen), Präsident John Louis Haney (Philadelphia), Regierungsrat Wolfgang Gotz (Berlin), Fräulein Elise v. Krause (München — Aus dem Nachlaß der Dichterin Friede H. Kraze) und der Stadt Bochum sei hierdurch herzlich gedankt.

Die außerordentliche Tagung in Bochum ist in die zweite Hälfte des Oktobers verlegt worden. Wegen des Programms wird noch verhandelt.

Bei dem gemeinsamen Mahl sprachen Prof. Dr. Deetjen, der eine Reihe von Gästen, unter ihnen die Dichterin Dr. phil. Ricarda Huch, besonders begrüßte, und unserm langjährigen Mitglied Prof. Dr. Eichler-Graz dankte, daß er trotz weiter Entfernung aus Österreich zu uns gekommen war, sodann Geheimrat

Förster, der dem Präsidenten die Glückwünsche der Gesellschaft zu seinem sechzigsten Geburtstag aussprach, Prof. Dr. Keller, Prof. Dr. Günther, Prof. Dr. Gelzer für die Jenaer Universität, Dr. Payr für die Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums, und ein Vertreter der Studierenden.

Am Abend fand im Deutschen Nationaltheater eine Aufführung von «Der Widerspenstigen Zähmung» in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung statt. (Inszenierung und Spielleitung: Otto Roland.)

Renaissance und Humanismus im Rahmen der nationalenglischen Kulturidee.

Festvortrag auf der Hauptversammlung
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1937.

Von

Paul Meißner.

1

Die geistige Auseinandersetzung mit Renaissance und Humanismus ist gegenwärtig vor neue, ebenso entscheidende wie beglückende Aufgaben gestellt. Wir haben sie nicht gesucht, sondern sie sind uns einfach mit der Tatsache gegeben, daß wir unsere völkische Existenz heute neu erleben; und erst jetzt, nachdem wir das tiefste Wesen unseres eigenen Volkes mit ungeahnter Kraft empfinden, sind wir fähig geworden, auch andere Nationen besser zu verstehen und vor allen Dingen das eine zu erkennen: Wenn auch die großen geistigen Strömungen der europäischen Kulturgeschichte Gemeinsamkeitserlebnis der Völker sind, so liegt doch das eigentlich Entscheidende in der Art, wie sie durch ihre schicksalhafte Verschmelzung mit der völkischen Substanz zum Bewußtsein gebracht werden. So entsteht auch im Bereich der Literatur- und Volksgeschichte ein neuer Europabegriff, der sich insofern völlig von dem liberalistischen unterscheidet, als seine Voraussetzung nicht der Glaube an die Gleichartigkeit der Menschen, sondern die Überzeugung ihrer rassischen Verschiedenheit ist, auf Grund deren sich das geschichtliche und kulturelle Eigenleben der Völker nach unerklärbaren Lebensgesetzen entwickelt und in ewigen Spannungen gestaltet. Dieser entscheidende Umbruch hat es mit sich gebracht, daß wir überall Neuland betreten, und daß insbesondere unsere Einfühlung in fremde Wesensart stets und ständig an die Grundwerte unserer völkischen Existenz gebunden sein muß.

Man erkennt das Revolutionäre dieser neuen Haltung natürlich am deutlichsten da, wo wir es mit Kulturepochen zu tun haben, deren Bild seine wesentliche Prägung in der Zeit des Liberalismus erhalten hat. Das gilt ohne Zweifel in hohem Grade von der Renaissance, die seit dem 18. Jahrhundert als Vorbereitung auf die Aufklärung gewertet worden ist. Hier setzt man bis weit in das 19. Jahrhundert hinein den Beginn der Neuzeit an mit ihrer Betonung des Individualismus, der Fortschrittsidee, der Befreiung des Menschen von allen Bindungen, so wie Michelet ihren Sinn begriff, und wie Jakob Burckhardt ihr Wesen — von Italien aus gesehen — bestimmte und dem europäischen Bildungsgedanken einzuordnen bestrebt war. Gewiß hat es im einzelnen immer wieder Schwankungen in der Auffassung gegeben, aber an der Grunddeutung hat man in der Hauptsache doch festgehalten, und erst die Gegenwart ist von den verschiedensten Seiten her wieder an ein «Problem der Renaissance» herangeführt worden.

Es sollen heute aus der großen Fülle der Fragen und Untersuchungen zu diesem Thema zwei Gedanken herausgestellt werden: die Feststellung, daß der europäische Charakter der Renaissance heute stark umstritten ist, d. h., daß die Renaissance in den Ländern nördlich der Alpen sich grundlegend von der des Südens unterscheidet; und ferner die nicht minder entscheidende Erkenntnis, daß sich in Renaissance und Humanismus in England Wesenszüge ausprägen, die über den Epochecharakter hinaus Ausdruck volkhafter Gegebenheiten sind. Beide Probleme hängen eng miteinander zusammen, das eine wächst gleichsam aus dem anderen hervor, und beide stehen augenblicklich im Brennpunkt der Erörterung über das Wesen der Renaissance. Gewiß ist die Frage nach der nordischen Ausprägung auch schon früher des öfteren gestellt worden; erinnert sei nur an Carl Neumann («Byzantinische Kultur und Renaissancekultur»), der in der Renaissance die Erweckung germanischer Schöpferkraft gesehen hat. Hier wie auch bei Dehio, der für das deutsche Formgefühl den Begriff Renaissance überhaupt ablehnt, handelt es sich jedoch in erster Linie um Deutungen von der Kunstgeschichte her, während Versuche, die gesamte Renaissancekultur der nördlichen Völker aus germanischer Perspektive heraus zu sehen, noch kaum gemacht worden sind.

Wir haben also von der Tatsache auszugehen, daß die Renaissance keineswegs eine europäische Einheit darstellt, sondern daß vielmehr jedes Volk seine arteigene Form mehr oder weniger stark herausgebildet hat. Sie ist in Frankreich viel mehr aus dem Verstand als aus dem Gefühl heraus entwickelt¹⁾, wie das Verhältnis des Franzosen zur Antike deutlich beweist. Sie ist in Deutschland an die Unergründlichkeit der Mystik gebunden, die von Nicolaus Cusanus zu Jakob Böhme hinführt²⁾, und sie ist in England letzten Endes aus dem willensbestimmten Heroismus eines Volkes erwachsen, das sich zum ersten Male seiner nationalen Sendung bewußt wird. Allerdings sind diese Hauptformen überall durch Unterströmungen abgewandelt und oft auch bereichert. Norden und Süden sind vielfach eine fruchtbare Verbindung eingegangen, wie das schon Coleridge erkannte, als er von Spenser aussagte: *He has the wit of the southern with the deeper inwardness of the northern genius*³⁾; dennoch ist keine Überfremdung eingetreten; man kann vielmehr feststellen, daß jetzt zum ersten Male in der abendländischen Kulturgeschichte der nationale Charakter der Völker offenbar wird. Natürlich sind die Art und der Grad dieser nationalen Selbstbesinnung überall verschieden. In Italien vollzieht sie sich in unmittelbarem Anschluß an die Romtradition, die fortzusetzen man als die eigentliche Sendung erkennt. In England, wo dieses ursprüngliche Verhältnis zur Antike fehlt, ist man bestrebt, die alte ritterliche Welt neu erstehen zu lassen, ein Versuch, der allerdings mehr einem romantischen Bedürfnis als einer kulturpolitischen Notwendigkeit entspringt, obwohl die Zusammenhänge zwischen der Arthurgestalt mit den durch sie verkörperten nationalen Idealen und der Tudordynastie als der neuen Trägerin der alten Werte nicht zu übersehen sind.

Auch das neuerwachte Geschichtsinteresse vermag nur in beschränktem Maße zum Erstarken des nationalen Bewußtseins beizutragen. Der Historiker erhält zwar über die mittelalterlich kirchliche Auffassung hinaus die Bedeutung des

¹⁾ Vgl. E. Walser, *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance* (Basel 1932), S. 85.

²⁾ H. Heimsoeth, *Die sechs großen Themen der abendländischen Metaphysik* (Junker & Dünnhaupt 1934), S. 6.

³⁾ Coleridge's *Miscellaneous Criticism*, ed. by Th. M. Raysor (Constable 1936), S. 32.

Künders politischer Ideen; aber gerade hier ist bis zu Bacon hin in erster Linie die nationale Geschichtsschreibung doch nur in wenigen Fällen über den traditionellen Chronikcharakter hinausgekommen. An ihr hat sich der Stolz auf England kaum entzünden können; es bedurfte erst der Verlebendigung der historischen Vergangenheit durch Shakespeares Dramen, ehe sich die entscheidende Wandlung vollzog von der reinen Berichterstattung mit der mehr oder minder betonten moralischen Ausdeutung der Geschehnisse zu einem Geschichtserlebnis, das in hohem Grade in den Dienst der politischen Willensbildung gestellt werden konnte. Die Geschichtswissenschaft war weniger die Lehrmeisterin politischer Erkenntnisse, als daß sie gleichsam bestätigte, was aus dem eigenen Zeitbewußtsein offenbar wurde.

Das entscheidende Moment dürfen wir also darin sehen, daß in England eine Nation zum Erwachen ihrer selbst kommt, nicht durch die Wiederbelebung der Vergangenheit, sei es der antiken oder der eigenen, sondern durch die spontane Kraft eines politischen Willens, der in der Königin Elisabeth selbst seine reinste Verkörperung erfährt. So jedenfalls haben es die Zeitgenossen in ihren zahllosen Huldigungen an die Königin begriffen, und wenn Dekker in seiner Schrift «The Wonderful Yeare» (1603) die Leistung Elisabeths dahin zusammenfaßt, daß sie gleichsam die englische Nation erst erzeugt und hochgezogen habe, so spricht sich darin nicht bloß die Verehrung der Monarchin aus, sondern auch die Gewißheit, daß ihr Werk erst den Anfang der Nation und ihrer Größe darstelle.

2

Ein solches Land mußte zwangsläufig zu einer inneren Auseinandersetzung mit der Kultur kommen, die den Führungsanspruch erhob, d. h. mit Italien. Die Einflüsse, die von dort auf das geistige England ausgegangen sind, dürfen gewiß nicht unterschätzt werden: Italien ist seit Chaucer als Kulturerlebnis des gebildeten Engländers nicht mehr fortzudenken. Bedeutsam ist nun aber die Tatsache, daß nach einer Zeit fruchtbarer kultureller Beziehungen und Anregungen der nationale Geist Englands sich gegen eine Überfremdung durch Italien wendet. Das ist mehr als die Abneigung gegen eine Auflockerung nationalen Wesens; es kommt darin vielmehr ein grundsätzlicher Gegensatz des Lebensgefühls beider Völker zum Ausdruck.

Roger Ascham hat hier die Führung übernommen, wenn er vor der Unsittlichkeit des Südens warnt und die von dort kommenden Gefahren für eine untragbare moralische Belastung erklärt. Während der ganzen Renaissanceepoche verstummen nicht mehr die Stimmen, die wie Lyly im «Euphues» (1579) Italien als Tabernakel der Venus oder wie Nash in «Pierce Pennilesse» (1592) als *academy of manslaughter, the sporting place of murder* bezeichnen, und ein Lord Burghley warnt alle Väter, ihre Söhne dorthin ziehen zu lassen («Instruction to his Son Robert Cecil», 1598). Man darf diese Äußerungen nicht unberücksichtigt lassen, wenn man begreifen will, welche Sonderstellung England durch das starke Hervorkehren des moralischen Standpunktes Italien gegenüber innerhalb der Gesamtkultur der Zeit einnimmt.

Die Wendung gegen Italien ist aber gleichzeitig auch religiös bedingt. Wenn auch England im 16. Jahrhundert seine maßgebliche religiöse Formung noch nicht erfahren hat, so ist die Zeit doch schon insofern Kampfeпоche, als sie nach einer neuen Methodik des kirchlichen Lebens strebt in betontem Gegensatz zu allem Papistischen und — diese Gleichsetzung wird gern vollzogen — zu Italien überhaupt. Auch hier hat Ascham («Scholemaster», 1570) gewissermaßen die Losung ausgegeben. Damit bekommt die jetzt einsetzende Auseinandersetzung mit Italien gleichzeitig eine politische Note, wie das die Schrift «The unmasking of the politic atheist» (1602) eines gewissen J. H. und zahlreiche andere Zeugnisse beweisen. Sie rückt in das Stadium der Abwehr der politischen Macht des Papstes ein, das von Wiclif bis zur Oxfordder Bewegung hin für England so bezeichnend ist.

Der Umkreis des Problems muß jedoch noch weiter gezogen werden, da man die italienisch-englischen Kulturbeziehungen überhaupt nur unter dem Gesichtspunkt der nationalen Umdeutung betrachten kann. Dieser Vorgang ist zunächst einmal bei der moralischen Auswertung der italienischen Literatur zu beobachten, ein Ziel, das etwa George Pettie in seiner Schrift «A Petite Pallace of Pettie his Pleasure» (1576) verfolgt, wenn er eine Reihe italienischer Erzählungen gleichsam auf die bürgerliche Wohlanständigkeit Englands zuschneidet. In diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache bedeutsam, daß Boccaccios «Decameron» erst 1620 vollständig übersetzt wird mit

der aufschlußreichen Bemerkung in der Vorrede, daß die bisher veröffentlichten Bruchstücke *his singular moral applications* nicht enthalten hätten. Auch das vielerörterte Problem des Petrarkismus in England muß einmal von dieser Seite aus betrachtet werden; denn man übersieht angesichts der zahlreichen Nachahmungen der neuen Stilform zu leicht, daß tatsächlich nirgendwo in England wirklich ein Organ für diese Kunstrichtung vorhanden ist im Gegensatz etwa zu Frankreich, wo Petrarca der Wegbereiter einer von sinnestarkem Erlebnis getragenen Dichtung wird, wie sie schon die Plejade pflegt¹). In England gilt Petrarca im Grunde doch als verweichlicht, wobei es für den repräsentativen Charakter dieser Anschauung ganz einerlei ist, ob das englische Bild der italienischen Wirklichkeit entspricht oder nicht. Spenser bemüht sich daher in seinen Sonetten, den Petrarkismus von allen ihm anhaftenden Schlacken zu befreien und ihm eine gewissermaßen englische Tönung zu geben, ein Versuch, der sich ja doch schnell als Mißerfolg erwiesen hat. Darauf beginnt der Kampf gegen Petrarca, den ein Shakespeare in seinen Frühwerken mit der Waffe feinen Spottes führt, und den Ben Jonson aus dem Bewußtsein heraus, es mit einer überwundenen Geschmacksrichtung zu tun zu haben, siegreich beendet²).

Ist man sich im Anfang durchaus der Tatsache bewußt, daß Italien der englischen Kultur viel zu geben habe, so setzt sich bald immer mehr das Gefühl der nationalen Überlegenheit durch, das bereits die Gedankenwelt Aschams beherrscht und seit der Armadaschlacht das zeitgenössische Schrifttum trotz mancherlei Annäherungsbestrebungen eindeutig charakterisiert. Es beginnt der Rückschlag gegen den petrarkistischen Frauenkult, der sich in einer völligen Abwertung des italienischen Ideals äußert. Man protestiert wie William Percy (1575—1648) gegen die sklavische Abhängigkeit von der Frau³), durch die man sich in seiner Manneswürde bedroht fühlt; man empfindet die übertriebene Verherrlichung als unnötig, wenn nicht als lächerlich und übt dadurch Kritik an ihr, daß man neben *the*

¹) Vgl. Fr. Neubert, Antikes Geistesgut in der französischen Literatur seit der Renaissance (Jahrbuch für Philologie, Bd. I, 1925).

²) Vgl. zu diesem ganzen Abschnitt das wichtige Buch von I. Emily Pearson, Elizabethan Love Conventions (University of California Press), 1933.

³) William Percy, Sonnets, 1594, namentlich Sonett 7.

praise» *«the dispraise of women»* setzt (C. Pyrrye, 1569). Gegenüber der vergeistigten Liebe des Petrarkismus betont man die reine Sinnenhaftigkeit im Weibe¹⁾. Ein Barnabe Barnes ersetzt Petrarcas Laura durch die Gestalt der Medusa, und Shakespeares *Dark Lady* der Sonette ist im Grunde auch nichts anderes als eine betonte Abkehr von dem italienischen Vorbild.

Auch das andere Frauenideal, das England durch Italien vermittelt wurde, der Typ der intellektuellen Frau, ist auf englischem Boden nicht recht heimisch geworden. Gewiß ist gerade zur Zeit der Königin Elisabeth die gelehrte Frau keine Seltenheit, und Männer wie Thomas Morus und Thomas Elyot treten entschieden für sie ein. In unmittelbarem Anschluß an die italienische Tradition ist die Schrift *«The Nobilitie of Women»* (1559) von William Bercher geschrieben, in der der Frau jene *«eccellenza»* des Geistes zugesprochen wird, die im Kreise Castigliones als Höchstwert galt²⁾. Stets aber wird in England die Forderung erhoben, daß auch die gelehrte Frau ihre Weiblichkeit nicht verleugnen dürfe, wie Spenser das in der *«Faerie Queene»* an den Gestalten der Belpheobe und der Britomart aufzeigt. Auf die Dauer hat sich allerdings die als Kompromißlösung empfundene Doppelstellung der Frau nicht halten lassen, und es setzt sich langsam das national-englische Ideal durch, das der Frau die Häuslichkeit als wichtigstes Wirkungsfeld zuweist. Diese Beschränkung auf den Kreis der Familie wird indessen keineswegs als Entwertung oder Einengung ihres Lebensbereiches empfunden, man überträgt vielmehr die Renaissancewerte *nobility* und *dignity* nur auf eine andere Erlebnisebene. Wie Lyly in *«Euphues and his England»* (1580) ist man stolz auf die englischen Gattinnen und Mütter, die mit ihren häuslichen Tugenden weit über den lasterhaften italienischen Geliebten stehen. Die bürgerlich-puritanische Denkungsart hat nicht wenig dazu beigetragen, dieses Frauenideal zu festigen. Im Drama Thomas Heywoods (1573?—1641?) ist das Ziel erreicht: auch hier wieder ist die europäische Renaissancekultur in die national-englische Gesittung eingemündet³⁾.

¹⁾ Vgl. etwa Richard Lynche († 1601) in seiner Sonettssammlung *«Diella»* (1596). Zu dem Ganzen: Pearson a. a. O., S. 136 ff.

²⁾ ed. by R. W. Bond (1904), namentlich S. 83.

³⁾ Vgl. dazu sehr aufschlußreich: H. Galinsky, *Die Familie im Drama von Thomas Heywood* (Priebatsch 1936).

Wie die italienische »Dame« von der englischen »Hausfrau« überwunden wird, so wird der »Höfling« Castigliones durch den »Gentleman« ersetzt. Gewiß hat das italienische Persönlichkeitsideal den englischen Bildungsgedanken der Renaissance reich befruchtet, aber es hat gleichzeitig auch eine entscheidende Umbiegung einmal nach der sittlichen und zum anderen nach der politischen Seite hin erfahren und schließlich in einer überwiegend bürgerlich bestimmten Gesellschaft völlig den Charakter einer aristokratischen Standeserziehung verloren und eine *middle-class* Schattierung angenommen. Es entspricht nicht der englischen Kulturtradition, ein Erziehungsideal aufzustellen, das den Menschen allein um seiner selbst willen bildet, ihn zum ästhetischen Kunstwerk gestaltet, wie es im »Cortegiano« erstrebt wird, sondern englischer Wirklichkeitssinn, wie er sowohl einem Elyot (»Governour«) als auch einem Lyly (»Euphues«) eigen ist, hat die Gemeinschaft im Auge, sei es nun die Gesellschaft oder den Staat, und verlangt daher in erster Linie eine ausgesprochen sittliche Haltung des Gentleman sich selbst und seiner Umgebung gegenüber. Eine stete Selbsterziehung, die nicht in der großen Welt, sondern — wie das der Entwicklungsgang des Euphues deutlich zeigt — im Schoße der Familie beginnen muß, ist erste Voraussetzung dazu, und die Bindung an den Staat, die Erziehung zu ihm hin und für ihn das letzte, höchste Ziel. In diesem Sinne unterstreicht Humphrey Gilbert in seiner Schrift »Queene Elizabethes Academy« (1572) deutlich die Forderung, daß die Bindung an *Prince and Cowntrey* der tragende Grund aller Gentlemanbildung sein müsse¹⁾.

Es ist somit ein großer Abstand zwischen dem italienischen Vorbild und dem englischen Ideal vorhanden, der sich aus den ganz anderen gesellschaftlichen Verhältnissen erklärt. In Italien steht die Frage nach der »edlen Geburt« beherrschend im Vordergrund. Auf englischem Boden schätzt man die vornehme Herkunft ebenfalls hoch ein; aber es geht in der gesamten Literatur die Tendenz dahin, die Grundlage zu erweitern und auch die bürgerlichen Kreise in die aristokratische Sphäre einzubeziehen. Im Jahre 1578 erscheint sogar ein Handbuch für das gute Be-

¹⁾ Vgl. zu dem ganzen Problem die demnächst erscheinende Breslauer Arbeit von W. Schrinner, Castiglione in der englischen Bildung.

nehmen der Dienstboten¹⁾. Es handelt sich dabei nicht um einen vereinzelt Fall, sondern um eine typisch englische Einstellung von kultursoziologisch höchster Bedeutung; denn bis in die Gegenwart hinein geht die innere Ausrichtung des gesamten englischen Volkes auf das zum nationalen Typus gewordene Gentlemanideal hin und gibt der englischen Demokratie eine ausgesprochen aristokratische Prägung.

So bleibt in England dem Mutterlande der Renaissance, Italien, gegenüber doch das Gefühl der Fremdheit vorherrschend, wie es auch schon Erasmus empfand. So groß in der Elisabethzeit auch der Expansionsdrang nach innen und außen gewesen ist, man bleibt doch im tiefsten Wesensgrunde insular. So sind zwar auch von der italienischen Architektur reiche Befruchtungen auf den englischen Baustil der Zeit ausgegangen: das Problem der künstlerischen Symmetrie etwa, das die Erbauer der großen Paläste beschäftigt (Burghley oder Hatton), ist von Italien angeregt worden; aber es ist doch bezeichnend, daß diese Symmetrie, die letzten Endes dem neuen Ordnungsgedanken der Zeit entspricht, nur die eine Seite des Ideals darstellt, während die andere den ausgesprochen nationalen *domestic comfort* berücksichtigt. Der neue Schönheitsbegriff hat den Wohncharakter des englischen Hauses nicht zu ändern vermocht; man verzichtet nicht auf die große Halle, den gemeinsamen Mittelpunkt der ganzen Hausgemeinschaft, die das bürgerliche Gepräge der englischen Kultur der Zeit deutlich veranschaulicht²⁾.

Noch mancherlei könnte angeführt werden, um die hier aufgestellte These zu erhärten. Es sei nur daran erinnert, daß als neue Kunstform italienischer Herkunft das Sonett die englische Literatur des 16. Jahrhunderts stark bereichert hat; aber es wird in die nationale Überlieferung eingebaut, indem an die Stelle der beiden letzten Terzette ein Quartett und ein Reimpaar treten, die deutlich ihre Herkunft aus der Chaucerschule verraten³⁾. Es mag ferner darauf hingewiesen werden, daß die italienische Stegreifkomödie, der Ausdruck unbeschwerter Renaissanceheiterkeit, sich auf englischem Boden mit dem Geist des *Merry England* vermählt und ganz neue Formen ent-

¹⁾ Walter Darell, *A Short Discourse of the Life of Servyngmen* 1578.

²⁾ Nur der englische Renaissancegarten zeigt starkes italienisches Gepräge.

³⁾ Vgl. Wolfgang Keller, *Engl. Literatur der Renaissance* (1928).

stehen¹⁾. Das alles sind Beispiele für die Tatsache, daß die englische Renaissance ein arteigenes Gepräge besitzt. Zwar ist die Sehnsucht nach dem Süden geblieben und geht durch die Geschichte des englischen Geistes bis in die neue Zeit hinein²⁾; aber es ist eben Sehnsucht, die nie Erfüllung wird, aus der heraus man eine fruchtbare Ergänzung der völkischen Substanz erreicht, die aber nicht zu einer Überfremdung des eigenen Wesens führt³⁾.

3

In Italien lernte man auch die neue Haltung der Antike gegenüber kennen, die man als Humanismus bezeichnet, und die in ihrer weiteren Entwicklung zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem klassischen Altertum geführt hat. Für uns ergibt sich die Frage, wieweit und in welcher Form der Humanismus zu einer geistigen Macht in England geworden ist. Zunächst kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß seine formal-ästhetische Seite im englischen Kulturbewußtsein nur geringe Würdigung gefunden hat, obwohl es namentlich in der Zeit des Frühhumanismus nicht an Versuchen fehlte, die italienische Prägung zu übernehmen. Ein Humphrey von Gloucester und um ihn der Kreis humanistischer Sucher, wie Schirmer sie nennt⁴⁾, also ein Grey, ein Tiptoft und ein Gunthorp, sie alle werten die Antike als ein formales Bildungserlebnis; für sie wird die Bekanntschaft mit den klassischen Autoren zu einer literarischen Aufgabe. Im großen und ganzen aber fehlt in England doch die Resonanz, nicht nur deshalb, weil auf den Universitäten die Bildungsvoraussetzungen noch nicht gegeben sind, sondern vor allen Dingen auch, weil der Engländer kein rechtes Organ für das rein Statische der Form besitzt. Gewiß hat es auch hier Ausnahmen gegeben: so versucht man

¹⁾ Vgl. jetzt darüber eingehend K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, 2 Bde. (Oxford, Clarendon Press 1934).

²⁾ Vgl. E. Max Bräm, *Die italienische Renaissance in dem englischen Geistesleben des 19. Jahrhunderts* (Zürich 1932).

³⁾ Hier ist noch viel Einzelarbeit zu leisten, da die bisherigen Untersuchungen (vgl. etwa L. Einstein, *The Italian Renaissance in England*, 1903) die grundlegenden volkhaften Unterschiede zwischen den beiden Ländern gar nicht oder kaum berücksichtigen.

⁴⁾ W. F. Schirmer, *Der englische Frühhumanismus* (Tauchnitz 1931); dazu von demselben: *Der englische Humanismus* (Neuphilologische Monatsschr., Jahrg. 7, Heft 4, 1935).

namentlich im 16. Jahrhundert in Cambridge, in Forschung und Lehre das kontinentale Vorbild nachzuahmen, und Thomas Elyot stellt im «Governour» an seinen Zögling die Forderung, *to speak pure and elegant Latin*; aber im Rahmen der Gesamtentwicklung gesehen, handelt es sich eben dabei doch um Einzelfälle, und es hat unter Heinrich VIII. sogar den Augenblick gegeben, wo die ganze Bewegung abebbte und zu verschwinden drohte, nicht zum wenigsten deshalb, weil England von einer Bereicherung des Gesamtlebens durch die Beschäftigung mit der Antike im Gegensatz zu Italien nichts verspürte. Der Humanismus ist für England im wesentlichen dadurch gerettet worden, daß er wie die ganze Renaissance aus der nationalen Tradition heraus neu geformt wurde. Erst so vermochte er ein wesenhafter Bestand der englischen Kultur und darüber hinaus eine geistige Macht bis in die Gegenwart hinein zu werden.

In dieser Perspektive betrachtet, ist der englische Humanismus zunächst Ausdruck des neuen politischen Willens der Nation. Er wird als Faktor erlebt, der in weitem Maße im nationalen Rahmen kulturschöpferisch wirkt. Das macht es verständlich, daß England sich viel stärker an der römischen als an der griechischen Antike gebildet hat, daß zum mindesten der universale Geist des Hellenismus erheblich schwerer Resonanz zu finden vermochte als der national zielstrebige Roms. Erst in der Romantik können wir von einem wirklich griechisch-humanistischen Kulturideal in England sprechen. Gewiß hat es nicht an Versuchen gefehlt, für Hellas Freunde zu werben, aber selbst in der Zeit des Frühhumanismus ist eine innere Befruchtung durch den griechischen Geist kaum zu spüren. Was an Ansätzen vorhanden ist, hat dann die Reformation völlig vernichtet, einmal, weil die Beschäftigung mit dem Griechischen als Ketzerei gebrandmarkt wurde (vgl. den Streit der Trojaner gegen die Griechen in Oxford), und zum andern auch, weil England in den Jahren der Religionskämpfe viel zu sehr von anderen Fragen in Anspruch genommen war, als daß es sich von den Ideen des Griechentums hätte durchdringen lassen können; soweit man sich diesem Einfluß öffnete, geschah es mit dem ausdrücklich theologischen Zwecke, das Neue Testament in der Ursprache lesen zu können. Während für Italien die römische Kultur zwar die Grundlage bleibt, aber im Griechentum die höchste Stufe der Vollendung gesehen wird,

und in Frankreich die geistig-kulturelle Entwicklung immer stärker zu Hellas hinführt, empfindet man in England überhaupt kaum das Bedürfnis, der griechischen Welt Einlaß zu gewähren, oder man lernt sie im wesentlichen auf dem Umwege über Rom oder Frankreich kennen.

Frankreich ist — neben Italien — mehr, als man bisher im allgemeinen wußte, Mittler des antiken Geistes gewesen. Es hat England vor allen Dingen mit dem Heroismus des klassischen Altertums bekanntgemacht¹⁾ und mit diesem Erlebnis den Humanismus der englischen Mentalität nahegebracht; denn hier berührt sich das antike Lebensgefühl mit dem eigenen neuen Bewußtsein von Macht und Größe, dem man sich leidenschaftlich hingibt. Man sieht vor allen Dingen im römischen Altertum das eigene Persönlichkeitsideal vorgebildet. Nur so versteht man, wie etwa Seneca, dessen Einfluß um die Jahrhundertmitte noch ausgesprochen akademisch ist, seit den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts immer stärker zum Vorbild der heroischen Steigerung des Lebens wird. In seinen Dramen findet man die eigenen seelischen Hochspannungen wieder, und sein Geist ist in dem Pathos und der dynamischen Bewegtheit der englischen Tragödie von Kyd bis Alexander spürbar²⁾.

Heroisch ist aber auch die stoische Beherrschtheit des Lebens, die die Kraft gibt, über die mannigfachen Schicksalsschläge den Sieg davonzutragen. Auch hier ist seit Wyatt (1503?—1542) Seneca Vorbild. In seinen Dramen, etwa der «Medea», die John Study 1566 übersetzt, findet man in der Art, wie die Menschen mit dem Leben fertig werden, eine Wappnung gegen die Macht der Fortuna und ihre unberechenbare Willkür, unter der gerade die Menschen des 16. Jahrhunderts so schwer gelitten haben. Gewiß können sich auch die Weltverächter, die namentlich am Ende der Epoche immer zahlreicher werden, auf Seneca, den Stoiker, berufen; aber die unmittelbare Reaktion auf Zweifel und Verneinung ist doch wieder jene Steigerung des Lebensgefühls durch die *self-control*, die seit den altenglischen Elegien und Alfreds des Großen Boëthiusübersetzung als innerste Veranlagung des englischen Menschen offenbar wird und in der humanistischen Maßidee eine zeitbestimmte Färbung

¹⁾ Vgl. darüber jetzt F. Brie, *Französischer Frühhumanismus in England* (Anglia, Bd. XLIX, Heft 1/2, 1937).

²⁾ Vgl. F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan Tragedy* (CUP 1922).

erhält. Aber auch darüber hinaus bewahrt die englische Kultur dem Leben gegenüber stets eine abwartende Zurückhaltung, die im Puritanismus ausgesprochen asketische Form annimmt und dem Charakter des Engländers eine eigentümliche Kühle verleiht¹⁾. Was für Seneca gilt, läßt sich auch für Epiktet, Plutarch oder Cicero sagen. Sie alle haben an der Gestaltung des englischen Humanismus mitgewirkt und ihm im Sinne des Shakespeareschen *Ripeness is all* eine Ausrichtung gegeben, bei der Kampf aus Spannungen und Gegensätzen heraus nicht fehlt; das Ziel aber ist die «*Quiete of Mind*», wie es Wyatt von Plutarch übernommen hat²⁾, oder wie es unter dem Einfluß Epiktets den Gestalten Chapmans vorschwebt.

Das heroische Lebensgefühl der Zeit wird auch noch aus anderen antiken Quellen gespeist. Es sind hier vor allem die Historiker des Altertums zu nennen, in erster Linie Livius, der im wesentlichen durch französische Vermittlung nach England kommt³⁾, und aus dem der junge Engländer, wie Elyot in seinem «*Governour*» rühmt, lernen könne, *how the most noble city of Rome, of a small and poor beginning, by prowess and virtue little by little came to the empire and dominion of the world*. Als im Jahre 1600 Philemon Holland Livius' Römische Geschichte übersetzt, kann er sie einem England darbieten, das sich bereits ganz bewußt als unmittelbarer Erbe Roms fühlt, eine geistige Haltung, die bis in den Faschismus Mosleys hinein zu beobachten ist. Auch die Wirkung eines Lucan ist ähnlich. In seinen Epen, von denen «*Pharsalia*» (Buch I) 1593 von Marlowe übersetzt worden ist, lernt England aus der Geschichte des Bürgerkrieges zwischen Cäsar und Pompejus Heroismus und stoische Todesbereitschaft als die Grundpfeiler nationaler Größe erkennen, wie sie ihm dann von Samuel Daniel, auf englische Geschichte übertragen, in seinem großangelegten Epos «*The Civil Wars*» (1595) — zweifellos unter dem Einfluß Lucans — als Forderungen politischer Ethik vor Augen geführt werden.

So werden die Übersetzungen geschichtlicher Werke in den Dienst politischer Willensbildung gestellt. Das fordert Thomas North ausdrücklich in seiner berühmten Plutarchübersetzung

¹⁾ Vgl. T. S. Eliot, *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, 1927.

²⁾ Thomas Wyatt, *Plutarch's Quiete of Mynde*. Ed. by Baskerville, Harvard University Press (1931).

³⁾ Vgl. Brie a. a. O.

«The Lives of the Noble Grecians and Romanes» (1579), wo er in seiner Widmung an die Königin Elisabeth betont, daß die Lektüre dieser Schrift den Lesern nicht in erster Linie persönlichen Genuß bereiten solle, sondern daß sie *be animated to the better service of your Majestie*. Es ist weiterhin für seine Wissenschaftsauffassung bezeichnend, daß es ihm bei der Auseinandersetzung mit der Antike um Wägen und Werten geht, und immer wieder spürt man den politischen Engländer des 16. Jahrhunderts, für den die Beschäftigung mit dem klassischen Altertum nicht blasse Gelehrsamkeit, sondern vor allem charakterliche Schulung bedeutet. Auch die Vorrede an den Leser stellt Aufgabe und Ziel des Studiums der antiken Geschichte unzweideutig als kulturpolitische Notwendigkeit hin. Dies ist nur ein Beispiel für viele. Ob ein Holland Plutarch, Suetonius oder Plinius übersetzt, ob sich Chapman Homer zuwendet, immer geht es über das rein wissenschaftliche Interesse hinaus in die Bezirke des politischen Bedürfnisses. — Auch in diesem Falle handelt es sich wieder um eine Grundeinstellung des englischen Menschen, der sich keineswegs geneigt zeigt, seine englische Art aufzugeben, und sich stets bewußt bleibt, daß er in seiner Arbeit ganz einer völkischen Ordnung zugehört.

Aus dieser Haltung heraus erklärt sich aus dem griechischen Schrifttum auch die große Wirkung der Reden des Demosthenes, von denen Thomas Wilson 1570 drei übersetzt. Sie beruht auf dem Umstande, daß der Kämpfer gegen Philipp von Mazedonien in erster Linie *the honour and welfare of his countrie* vor Augen hat, wie es in der Vorrede ausdrücklich heißt. Von diesen Reden erwartet man auch für England die anfeuernde Kraft zu dem bevorstehenden Kampfe mit Philipp von Spanien, wobei die Gleichsetzung des Spanierkönigs mit dem Herrscher von Mazedonien schon allein durch dieselben Vornamen nahegelegt ist.

Die Beschäftigung mit der Antike hat nicht wie in Italien zur Gründung einer platonischen Akademie geführt, sondern sie hat den politischen Sinn des Engländers gestärkt und ist damit zu einem wichtigen willensbildenden Erziehungsfaktor geworden. Diese Bedeutung hat sie bis in die Gegenwart behalten, und wenn immer wieder bis in unsere Tage hinein das englische Staatswesen zu dem platonischen in Beziehung gesetzt wird¹⁾,

¹⁾ Sir Edward Grigg, *The Faith of an Englishman* (Macmillan 1936), S. 240.

so liegen die Anfänge dazu bereits in der Zeit des Humanismus, wo etwa ein Thomas Morus seine Utopie mit ihrem Ideal harmonischer Kräfteverteilung in Anlehnung an den platonischen Staat entwickelt hat.

Der englische Humanismus führt immer wieder an das Leben heran, selbst schon zu einer Zeit, als nur erst eine kleine Gruppe Träger dieser Kultur war; denn bereits die Frühhumanisten haben versucht, die Kenntnis der antiken Sprachen auf praktische Ziele auszurichten. Das neue Wissen wird erst dadurch wertvoll, daß es bestimmten Zwecken dienstbar gemacht wird. Dieser Gedanke wird im 16. Jahrhundert zum leitenden Grundsatz aller Bildung, der zum Teil mit dem ausgeprägten Realismus der neuen Zeit zusammenhängt. Ein starkes Wirklichkeitsbewußtsein ist natürlich auch in Italien vorhanden (Valla); aber in England sind die Spannungen, die notwendigerweise zwischen einer auf Tatsachen aufgebauten Welt und einer Kultur des reinen Wortes bestehen, viel größer als in den romanischen Ländern, wo eben das Wort nicht nur als formales Element begriffen wird, sondern Ausdruck des Lebens selber ist. In England und überhaupt in den nordischen Ländern hat das Wort allein nie diese überzeugende Kraft gehabt, sondern es bedarf, um seine ganze Macht entfalten zu können, der Verwirklichung durch die Tat.

Wenn man sich dieses Unterschiedes zwischen Norden und Süden bewußt ist, versteht man erst die Stellung der antiken Rhetorik in der Welt des englischen Humanismus. Walter F. Schirmer hat im Jahre 1935 an dieser Stelle darauf hinweisen können, wie wenig das 16. Jahrhundert trotz aller Rhetorikbücher von dem wahren Wesen der klassischen Redekunst begriffen hat¹). Man blieb im großen und ganzen in der mittelalterlichen Schulrhetorik stecken, weil man die Wirkungskraft des Wortes nicht einzuschätzen wußte. Gewiß hat es auch hier Ausnahmen gegeben. Ein Cox betont in der Vorrede zu seiner «*Arte or Crafte of Rhetorique*» (1524), wie wichtig die Beherrschung des Wortes für *lawyers, ambassadors, preachers, and all public speakers* sei²), und daß der ornamentale Stil nur dazu

¹) W. F. Schirmer, Shakespeare und die Rhetorik (Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 71, 1935).

²) L. Cox, The Arte or Craft of Rhetorique, (Reprint by F. I. Carpenter, Chicago 1899) S. 27.

dienen solle, die Wirkung zu erhöhen. Das ist im Sinne der Antike gefühlt, und auch in der berühmtesten Rhetorik der Zeit, in der *«Arte of Rhetorique»* (1553) von Thomas Wilson, wird das Wesen der Beredsamkeit im Sinne des antiken *«persuadere»* wenigstens angedeutet. Wenn Elyot aus dieser Einstellung heraus fordert, daß man den Rhetor besser als Orator bezeichne, dessen Aufgabe es sei, Rat zu geben und zu Taten anzufeuern, so ist damit eine nahe Berührung mit der klassischen Bedeutung des Wortes erreicht. Den letzten Schritt, wie ihn etwa Italien tut, wenn es den Rhetor mit dem Poeten gleichsetzt, ist England nicht gegangen¹⁾: dazu fehlt eben doch der hingebende Glaube an das Wort. Alle Versuche in dieser Richtung, die wir in der Literaturkritik eines Puttenham oder Daniel finden, haben nicht weitergeführt, und es ist bezeichnend, daß Shakespeare in seinen reifen Werken die antike Tradition weit hinter sich läßt und das Wort ganz aus den Bezirken des Seelischen heraus erfaßt.

Aus dem Bedürfnis, die humanistische Kultur mit dem Leben in Verbindung zu bringen, erklärt sich weiter die Tatsache, daß in England fast völlig jene Flucht aus der Gemeinschaft und die ausgesprochene Sehnsucht nach einem einsamen, nur der Wissenschaft oder Dichtung gewidmeten Dasein fehlt, wie es etwa für den Petrarca-Kreis und die platonische Akademie charakteristisch ist. Vielmehr hat in England eine entschiedene Hinwendung zum Leben in der Gesellschaft und im Staate stattgefunden, ein Prozeß, in den die Antike mit einbezogen wird. Auf diese Weise bekommt der Begriff des Wissens eine besondere Prägung. Es ist nicht Selbstzweck, sondern erhält die wichtige Aufgabe der Menschenbildung — nicht das gelehrte Individuum, sondern die sich in der Gemeinschaft bewährende sittliche Persönlichkeit ist das Ideal. In diesem Sinne verläuft die Erziehung eines Euphues, die an den Schriften des Aristoteles und den Maximen Justinians ausgerichtet ist. Der humanistische Wissensbegriff ist allerdings von dem empirischen Bacons (Wissen ist Macht) völlig verschieden. Zwar glaubt ein Ascham noch, daß man aus Büchern in einem Jahre mehr lernen könne als aus einer zwanzigjährigen Lebenserfahrung, die man teuer

¹⁾ Karl Voßler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance* (Berlin 1900).

bezahlen müsse; aber England hat schließlich doch beide Anschauungen zu vereinigen gewußt. Es ist die Leistung der folgenden Jahrhunderte gewesen, einem als Macht erkannten Wissen auch die verpflichtende Weisheit beizugeben, die sich der Grenzen stets bewußt ist. Vieles in der Entwicklung des englischen Weltreiches ist nur aus der Tatsache zu erklären, daß England durch einen Humanismus allerdings englischer Prägung hindurchgegangen ist, der es lehrte, daß eine Kultur nur da wirkliche Gestalt gewinnen kann, wo sich mit dem Willen zur Macht auch das Streben nach sittlicher Verpflichtung verbindet. In diesem Sinne ist Carlyles Wort, daß Macht gleich Recht sei, in seiner tiefsten Bedeutung humanistisch.

Die Lebensbezogenheit des englischen Humanismus ist nicht nur durch den neuen Realismus der Zeit, sondern in vielleicht noch stärkerem Maße durch die bürgerliche Kultur des 16. Jahrhunderts bedingt. Während in Italien der humanistische Bildungsgedanke ausgesprochen aristokratisch ist und in Deutschland die Humanistenschulen in erster Linie Gelehrte heranziehen, zielt die Entwicklung in England bewußt auf die Verbürgerlichung des antiken Ideals hin. So wenden sich die Übersetzer klassischer Autoren in ihren Vorreden nicht nur an den *learned*, sondern mit deutlicher Betonung auch an den *unlearned reader*¹⁾, der durch die Bekanntschaft mit dem neuen Bildungsgut für die praktischen Erfordernisse des Lebens gerüstet werden soll. Vor allen Dingen hofft man auf diese Weise das bürgerliche Verlangen nach einem innerlich und äußerlich wohlgeordneten und gesicherten Dasein zu befriedigen. Man verweist etwa auf Plutarchs Ehevorschriften und lernt daraus, wie die Beziehungen zwischen Mann und Frau im Sinne eines tugendhaften Zusammenlebens zu gestalten sind; denn das Ziel des englischen Humanismus, wie es Elisabeth selber als nationaler Hochwert vor Augen steht, ist die Erziehung zum guten Menschen, eine Forderung, die in der Oberschicht die bedeutende Auseinandersetzung mit der stoischen Philosophie und in der Mittelklasse die mit Xenophon gebracht hat, dessen «*Oeconomicus*» als Muster häuslicher Tugenden gilt, wie sein Übersetzer G. Hervet 1532 in der Vorrede an den Leser feststellt. Man wird hier gewiß auch noch von einem Nachleben

¹⁾ Vgl. A. Flemming, *A Panoplie of Epistles*, 1576.

mittelalterlicher Anschauungen sprechen können, aber der ganze Prozeß ist andererseits doch nicht ein mehr oder weniger bewußtes Ausweichen vor der »wirklichen« Antike wie im Mittelalter, sondern Ausdruck eines Kulturwillens national-englischer Prägung. So utilitaristisch dabei oft die Rechtfertigung der Antike sein mag, wenn etwa der Wert des Lateinischen aus seiner Bedeutung in der internationalen Wirtschaftskorrespondenz abgeleitet wird, oder wenn die großen Handelsgesellschaften im eigenen Interesse Lateinschulen gründen oder gar einzelne Kaufleute große Stiftungen für Schulen und Colleges machen¹⁾, es steht dahinter doch die Überzeugung, daß Bildung nicht nur die Angelegenheit einer bevorzugten Minderheit sein dürfe, sondern Besitz der ganzen Nation sei.

In der Art, wie der Humanismus auf englischem Boden als Kulturproblem erlebt wird, liegt schließlich auch der Schlüssel zum Verständnis seiner Auseinandersetzung mit dem Christentum. Man muß sich hier bewußt sein, daß es sich dabei zunächst um eine europäische Angelegenheit handelt. Auch in Italien hat es einen christlichen Humanismus gegeben, der bei Lorenzo Valla und Ficino im Weltanschauungskampf zwischen antikem Heidentum und Christentum weitgehende Geltungsansprüche erhoben hat; aber auf die Dauer hat sich hier keine Synthese finden lassen, und so führt die italienische Entwicklung bald in einen ausgesprochenen Paganismus hinein, zum mindesten wird das Christentum in weitem Umfange der Antike angeglichen.

In Deutschland, dem Lande der Reformation, und in England mit seiner in der Bibel wurzelnden, starken bürgerlichen Mittelklasse sind die Spannungen zwischen den beiden Welten erheblich größer, und das Ringen um eine Lösung ist ungleich kraftvoller. Man erlebt hier die ganze Problematik dieser großen geistesgeschichtlichen Auseinandersetzung, die nicht in einem Jahrhundert zum Abschluß gebracht werden konnte, sondern bis in die Gegenwart hinein andauert. Noch T. S. Eliot hat in seinen »Essays Ancient and Modern« (1935) eine fruchtbare Verschmelzung der beiden großen Bildungsmächte der abendländischen Kultur gefordert und damit

¹⁾ So etwa Sir Stephen Jenyns oder Sir Thomas White. Vgl. dazu L. B. Wright, *The Renaissance Middle-Class Concern over Learning* (Philological Quarterly, Bd. 9, 1930), S. 276 ff.

Gedanken weitergeführt, die Milton, Matthew Arnold und Dean Inge im Gefühle verpflichtender Verantwortung für die nationale Geisteskultur immer wieder von neuem erörtert haben.

Gewiß sind auch im englischen Humanismus Versuche gemacht worden, die Losung des Problems durch den Einbau des Christentums in die heidnische Vorstellungskraft zu erreichen (Marlowe, Raleigh und die sogenannte »School of Night«¹⁾); aber damit ist dem Wesen des christlichen Humanismus für England nicht Genüge getan. Geradesowenig erfolgreich sind die Bemühungen gewesen, Antike und Christentum gleichsam als zwei gleichberechtigte geistige Mächte nebeneinander bestehen zu lassen und dadurch beide für die Kultur der Zeit zu sichern. Wenn etwa Sidney in seiner »Christian Religion« (1587) das christliche Dogma von der Dreieinigkeit mit philosophischen Lehren aus der Antike gleichsetzt und die platonische Weltseele mit dem Heiligen Geiste in Parallele bringt²⁾, so bleibt das der Versuch, einen Ausweg zu finden, der gelegentlich einmal — etwa bei den Cambridger Platonisten des 17. Jahrhunderts — wiederholt worden ist, der aber dem englischen Kulturbegriff keine neue Prägung verliehen hat. Selbst Spencers christlicher Platonismus, von dem gewiß gesagt werden kann, daß er tiefen Einfluß auf den englischen Geist im Sinne idealistischer Ausrichtung gewonnen hat, bleibt allzu sehr ein abstraktes System, als daß er den ethischen Ansprüchen, die England an die Antike stellt, hätte gerecht werden können. Immerhin stößt Spencer namentlich in der »Faerie Queene« zu einem Tugendbegriff vor, bei dem der Gedanke der Disziplin und des Gehorsams aus christlicher Auffassung erwächst, aber durch die Antike verstärkt wird.

Hier finden sich die beiden Kulturen auf gemeinsamem Boden zu fruchtbarer Zusammenarbeit. Ein James Baldwin kann in seiner Aphorismensammlung »Moral Philosophy« (1547) die klassischen Autoren heranziehen, um seine christlichen Forderungen zu stützen (vgl. das Vorwort). Hier stimmt ein Colet mit Erasmus überein, der gerade dank dieser Voraussetzungen in England seine Wirkung erzielt. Die christliche

¹⁾ Vgl. darüber jetzt M. C. Bradbrook, *The School of Night* (CUP 1936).

²⁾ Ph. Sidney, *A Woorke Concerning the trewnesse of the Christian Religion* (ed. Feuillerat, Works, Bd. III, 1927), S. 338 ff.

Heilsidee gilt als schon im Altertum vorbereitet. So versucht das 16. Jahrhundert, Platon zu erobern, der auch den allmächtigen Gott gekannt, oder Xenophon, der ebenfalls an einen unsichtbaren Herrscher der Welt geglaubt habe¹⁾.

Allerdings neben all diesen Versuchen, den Humanismus im englischen Kulturbegriff zu verankern, geht immer wieder die große antihumanistische Strömung einher, die durch den Einbruch der Antike eine Überfremdung des nationalen Bewußtseins fürchtet. Hier setzt die Abwehr aus der Vorstellung heraus ein, daß England der Antike zum mindesten ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen sei. Dieser Kampf gegen das klassische Altertum wird auf breiter Front ausgetragen. Auf dem Gebiete der Literaturkritik bemüht man sich zwar immer wieder um die Einführung der antiken Versmaße; sie sind aber ein Fremdkörper geblieben. Die Sprache der englischen Ballade und die Verskunst Chaucers haben über die Antike den Sieg davongetragen.

Auf derselben Ebene liegt die Tatsache, daß auch die Mythologie mit ihren Nymphen und Cupiden sich trotz aller Wiederbelebungsversuche nicht recht hat durchsetzen können. Die antiken Götter und Göttinnen bleiben dem Norden fremd, und es ist bezeichnend, daß Spenser in seiner «Faerie Queene» und Shakespeare in seinem Sommernachtstraum die Gestalten der klassischen Mythologie durch Wesen keltischer und germanischer Überlieferung ersetzen.

Und wenn schließlich immer wieder mit Nachdruck die Pflege der Muttersprache gefordert wird, so spricht sich darin ebenfalls der nationale Geist aus, der sich nicht in das Schlepptau der Antike nehmen lassen will. Gerade dieses Problem ist überaus weitschichtig, weil sich hier die verschiedensten geistigen Sphären berühren: die Renaissance, die das Feuer der starken Selbstbewußtheit erfaßt hat, die Reformation, die die Pflege der Muttersprache aus religiösen Gründen gebietet, und der Humanismus, der nach einer Periode der Nachahmung der Antike den Weg zu ihrer Überwindung findet. Es soll nicht geleugnet werden, daß die englischen Humanisten die Bedeutung der Klassik gern und dankbar anerkannt und sich immer wieder

¹⁾ G. Gascoigne, *The Glasse of Government*, (Works II, ed. by Cunliffe, CUP 1910) I, 4, 18.

bemüht haben, auch der englischen Sprache jene Formvollendung zu geben, die man an dem klassischen Vorbild rühmte. Das ist die Entwicklung, die von Thomas Morus ausgeht, der das Lateinische und Englische zwar nebeneinanderstellt, für den aber das Englische noch eine innerlich unfreie Sprache ist. Der Weg führt weiter zu Ascham und seinem Kreise, wo man den Versuch macht, die Muttersprache durch die Berührung mit dem klassischen Vorbild zu veredeln, bis schließlich Spenser und die Literaturkritiker des ausgehenden 16. Jahrhunderts dem Begriff *Vulgar Speech*¹⁾ jene hohe Bedeutung geben, die aus tiefster Verbundenheit mit dem nationalen Wesen stammt. Das bedeutet die größte Befreiung des englischen Geistes von der Antike. In der Muttersprache gibt man seinem religiösen Empfinden Ausdruck, in ihr bekundet man seinen machtvollen politischen Willen und ist stolz darauf, daß auch England wie die Antike große Männer und Taten aufzuweisen habe. *I am persuaded that even our latter Times have afforded Men of as great Magnanimitie, Corage, Wisdom and Experience, as ever flourishing Ages of the World have afforded*, erklärt im Jahre 1602 der unbekannte Verfasser des Buches «The Life and Death of Sir John Perrott, knight» und macht sich damit zum Sprachrohr all derer, die sich aus dem Erneuerungsdrang der Zeit heraus zu einer autonomen Kultur bekennen.

4

Es war die Aufgabe dieser Ausführungen, das englische Wesen aus den kulturellen Gegebenheiten einer Epoche heraus zu deuten, die wie keine andere zuvor zur Bildung der völkischen Eigenart beigetragen hat. Es ergibt sich dabei, daß die Bedeutung von Renaissance und Humanismus für England niedrig und hoch zugleich angeschlagen werden kann. Soweit Renaissance höchste künstlerische Reife in Malerei und Architektur ist wie in Italien, hat England an dieser Entwicklung nur ganz unwesentlichen Anteil gehabt, und soweit Humanismus ein formal-ästhetisches Bildungsprinzip darstellt, ist jenseits des Kanals kaum eine Resonanz festzustellen. Soweit aber die Renaissance die gewaltige Steigerung der Willenskräfte zu heroischem

¹⁾ Vgl. die Vorrede zu Edm. Spenser, *The Axiom of Plato*, ed. by F. M. Padelford (Johns Hopkins Press 1934).

Menschentum in sich schließt, hat sie bereitwillige Aufnahme gefunden und das geschaffen, was man *the Elizabethan Spirit* genannt hat; und soweit der Humanismus ein Ideal begreift, das den Menschen aus allen Spannungen und Zerrissenheiten des Daseins zur inneren Harmonie führt, bedeutet er für die englische Nation eine glückliche Steigerung all jener Werte, die in dem alten germanisch-ritterlichen Ideal der *mâze* beschlossen liegen.

Beide Bewegungen stellen für England nicht einen weltgeschichtlichen Wendepunkt in dem Sinne dar, wie es für die Renaissance in Italien und die Reformation in Deutschland gilt; sie bedeuten aber in der Form, wie sie erlebt werden, einen entscheidenden Vorstoß zur Besinnung auf die völkische Substanz der englischen Nation. Ihre Wirkung liegt in der Stärke, mit der sie auch in den folgenden Jahrhunderten bis in die Gegenwart hinein die englische Kultur befruchtet haben. Die in ihnen verkörperten Ideale sind Besitz der ganzen englischen Nation geworden. An dem *Elizabethan Spirit* mit seinem Willensdrang und seiner Tatbereitschaft berauschen sich auch heute noch die Besten der englischen Jugend, und *the Greek Ideal*, nicht als gelehrtes Wissen, sondern als ethisches Vorbild gefaßt, wird gerade in der gegenwärtigen Generation, die durch den Kulturpessimismus der Nachkriegszeit hindurchgegangen ist, leidenschaftlich beschworen als neu zu erstrebender Lebensbesitz und unentbehrlicher Bestandteil einer nationalen Kultur¹⁾.

¹⁾ Vgl. Sir R. W. Livingstone, *Greek Ideals and Modern Life* (CUP 1935). — Ferner: R. H. S. Crossmann, *Plato To-Day* (Allen and Unwin 1937). — Zu dem Ganzen vgl. jetzt noch Emil Wolff, *England und die Antike* (Britannica, Heft 13, De Gruyter 1936).

Ben Jonson und Shakespeare.

Von

Wolfgang Keller.

Am 6. August 1937 sind es 300 Jahre seit Ben Jonson, die bedeutendste Dichtergestalt seiner Zeit — des «age of Jonson», wie man mit Recht sagen kann — aus dem Leben schied. Und doch hatte er mit seinen 64 Jahren die meisten seiner Dichtergenossen überlebt, und es war eine jüngere Generation, Herrick, Suckling, Coryat, Howell, die «Sons of Ben», die in ihm ihren Altmeister verehrte. Die Nachwelt aber hat seinen Namen zu meist mit dem seines Freundes Shakespeare verbunden und wußte über die lustigen Witzgeplänkel der beiden in den Londoner Kneipen beim süßen Kanariensekt manches zu erzählen. Sie waren die beiden leuchtendsten Sterne am literarischen Himmel der Zeit Elisabeths und Jakobs I., und persönliche Freundschaft verband sie vom ersten Auftreten Ben Jonsons an bis zum Tode Shakespeares. Doch auch noch nachher bezeugt uns Jonson, daß Shakespeare der stärkste Eindruck seines Lebens gewesen war. So ziemt es sich wohl gerade jetzt, die Wirkung solcher Freundschaft abzuwägen und Jonsons mit Dank zu gedenken.

Daß auch auf Seiten Jonsons ein tiefes echtes Gefühl der Zuneigung und Freundschaft für Shakespeare bestand, wird heute wohl allgemein zugegeben. Daß Jonsons cholerisches Temperament gelegentlich einen Riß in dieses Band machte, ist durch Zeitgenossen ebenfalls bezeugt; aber wir wissen auch, daß Shakespeares alle Herzen gewinnende Persönlichkeit eine Feindschaft nicht aufkommen ließ. Im Gegensatz zu den bisherigen Darstellungen dieses Verhältnisses, die sich mehr an das Äußere gehalten haben¹⁾, möchte ich zu zeigen versuchen, was

¹⁾ Vgl. Philipp Aronstein: Shakespeare und Jonson, Englische Studien Bd. 34 (1904). — Emil Koepfel, Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische

Shakespeare für Jonson, und noch mehr, was Jonson für Shakespeare in künstlerischer Hinsicht bedeutet hat. Der neun Jahre ältere Shakespeare war meistens, aber keineswegs immer der Gebende. Jonson war öfters der Anreger, Shakespeare war immer der Meister, dessen fertige Werke der Jüngere bewunderte, aber auch kritisierte. Denn im theoretischen Gespräch war er zweifellos sicherer und bewußter als jener.

Es mag im Sommer oder Herbst 1597 gewesen sein, als die beiden Schauspieler und Dichter sich zum erstenmal trafen — der 33 jährige Shakespeare, der als führender Schauspieldichter der Londoner Bühnen anerkannt war, aber auch als Verfasser der besten Verserzählungen im Renaissancegeschmack und der zierlichsten «gezuckerten» Sonette, und der 24 jährige «lange Ben», ein junger Anfänger zwar, aber voll Stolz auf sein humanistisches Wissen und voll Glauben an seine innere Kraft. Als Schauspieler vertraten sie die zwei entgegengesetzten Typen ihrer Kunst, wie uns John Aubrey, der Anekdotensammler des 17. Jh. berichtet: «Shakespeare did act exceedingly well», er konnte sich in jede Rolle einleben, so daß er ganz in ihr aufging — «Johnson was never a good actor», er war der eigenwillige, ausgeprägte Charakter, der auch auf der Bühne nur sich selbst geben konnte, aber er war ein vorzüglicher Regisseur, «an excellent instructor».¹⁾ Wir wissen ja aus zeitgenössischen Nachrichten, daß sich die Dramendichter in England mit der genauen Instruktion der Schauspieler selbst abzugeben pflegten, und wir können uns vorstellen, wie Jonson hierin bis ins Kleinste seine Anschauung durchzusetzen suchte. Auch als Menschen waren die beiden ja grundverschieden und repräsentierten die zwei Typen des Engländers: Shakespeare den Südländer — lebhaft, gewandt, fein empfindend, begeistert für alles Schöne und Edle, das ihm entgegentrat, ablehnend gegen das Häßliche,

Dramatiker (1906) und desselben Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker (1905) läßt sonderbarerweise gerade den Einfluß Jonsons auf Shakespeare unbeachtet. Der kleine Nachtrag Ben Jonson und Shakespeare, Sh.-Jb. 42 (1906), bringt auch fast nichts. Dagegen ist Percy Allen, (der «Anti-Stratfordian») Shakespeare, Jonson and Wilkins as Borrowers (1928) den Beziehungen von Twelfth Night mit Ev. Man Out und Epicoene, sowie Sejanus mit Caesar sehr eingehend (oft etwas übertreibend) nachgegangen.

¹⁾ J. Aubrey, Brief Lives, abgedr. bei E. K. Chambers, Shakespeare II 253, oder bei Jonson edd. Herford and Simpson I 182, u. 8.

erfüllt von Liebe zu allen guten Menschen und leicht entzündet durch Frauenschönheit, immer verklärt von einem warmen Humor, der ihn fröhlich lachen ließ über die zu ernstesten Menschen, aber auch über sich selbst. Und neben ihm der typische Nord-engländer Benjamin Jonson, mit dem puritanischen Namen und mit puritanischer Strenge der Welt gegenüber, obwohl er die Puritaner mit ihrer zur Schau getragenen Frömmigkeit haßte; ein Fanatiker der Wahrheit, erfüllt von Zorn gegen alles Falsche; ein hochgewachsener, kraftvoller Nordländer, der mit dem Schwert ebenso dreinschlug wie mit der Faust und der zornigen Rede; ein Streiter für das Recht, der niemand schonte, auch sich selbst nicht. Ein fleißiger Arbeiter, der sich in wissenschaftlichem Eifer keine Mühe verdrießen ließ, wenn es galt, über irgendeine Frage die Wahrheit herauszufinden; aber auch ein Humanist mit dem ganzen Gelehrtenstolz der Zunft, der sich seiner Überlegenheit über die Ungeistigen voll bewußt war. Ein starker, soldatischer Geist, in dem die weicheren Gefühle gegenüber dem unbedingten Wahrheitsstreben und dem scharfen logischen Intellekt zurücktraten, so daß Shakespeares Frauenverehrung und Kinderliebe keinen Platz bei ihm fand ¹⁾. Er kennt nur die beißende Satire, und sein Lachen klingt rauh und hart. Er verteidigt sich immer wieder gegen den Verdacht, daß er neidisch sei auf die Glücklichen. Spürte er vielleicht, daß sein Haß gegen die Ungerechtigkeit sich hier mit persönlichen Gefühlen der Zurücksetzung berührte?

Im Sommer 1597 hatte Shakespeare seinen «Heinrich IV.» (den ersten Teil) auf die Bühne gebracht. Am 25. 2. 1598 wurde das Stück zum Druck angemeldet als «a booke intituled The historye of Henry the iiijth, with the conceipted mirthe of Sir John Falstaff». Shakespeares komische Figuren unterscheiden sich hier von denen der Jugendlustspiele, wie sie noch in «Much Ado about Nothing» wenige Monate vorher auftraten: den täpischen, die gelehrten Wörter verdrehenden Nachtwächter, wie

¹⁾ Wer Jonsons berühmtes Lied an Celia «Drink to me only with thine eyes, And I will pledge with mine» kennt oder zu singen pflegt, wird dem widersprechen wollen. Aber wir haben es hier und in anderen Fällen mit der Übernahme antiker Gedanken und Worte zu tun. Das erwähnte Lied ist vollständig aus vier Stellen in den Liebesbriefen des Philostratos (Ep. 24—31) zusammengesetzt. (Vgl. Jonson ed. Gifford-Cunningham III 268.)

er sie in Lylys Komödien gefunden hatte¹⁾. Jetzt zeichnet er die köstlichen Gestalten und Situationen direkt nach dem Londoner Leben in den Kneipen von Eastcheap. Falstaff hat nur noch einen äußerlichen Zusammenhang mit den Milites gloriosi oder Capitani der Tradition; er ist nach der Natur geschaffen und trägt den lebendigen Hauch des Schöpfers in sich. Neben ihm steht der versoffene Bardolf und die unsterbliche Mrs. Quickly (Schlegels Frau Hurtig), beide dem dicken Ritter mit gleicher unwandelbarer Treue zugetan. Alle Schwäche des Fleisches, alle Unkenntnis der Begriffe von Tapferkeit, Ehre, Wahrheit, wird ihm verziehen angesichts dieser Treue, die auch noch in den Fortsetzungen des Stückes hervorleuchtet²⁾.

Noch im gleichen Jahre 1597 dürfte Jonson sein erstes erhaltenes Lustspiel «The Case is Altered», «Das Blatt hat sich gewendet», geschrieben haben. Die neuen humoristischen Figuren Shakespeares, die von Anfang an die stärkste Wirkung auf die Zuschauer ausübten, bedeuteten für Jonson ein Problem, das ihn 1597 bis 1600 oder 1601 lebhaft beschäftigte: Was ist das Wesen des komischen Charakters im Drama? Ganz gewiß hat er das in den Gesprächen mit dem neuen Freunde ausgiebig erörtert. Aber immer wieder kam dabei der Unterschied des Temperaments zwischen dem heiteren Humoristen Shakespeare und dem bitteren Satiriker Jonson zutage: der eine will versöhnen, wo der andere bestrafen will. In «The Case is Altered» schuf auch Jonson eine Doppelhandlung, die komischen Szenen aus der Aulularia-Handlung des Plautus entsprechen den Falstaff-Szenen; die romantische Rückkehr des verschollenen Sohnes aus den «Captivi» vertreten die historische Handlung des Percy-Aufstands bei Shakespeare. Als Träger des Humors aber wählte Jonson die volkstümliche Gestalt des tollen Schusters, des «Swaggerers» Juniper und seines Freundes des Pförtner Onion. Trotzdem auch der «swaggering cobbler», der randalierende Flickschuster großen Beifall fand — 1600 wird er noch von

¹⁾ Sechs Jahre später hat er sie für eine ähnliche Situation in «Measure for Measure» noch einmal hervorgeholt.

²⁾ Mrs. Quickly ruft ihm nach, 2 Hen. IV 2, 4, 412: «I have known thee these twenty-nine years, come peascod-time; but an honest and truer-hearted man — well, fare thee well!» — und Bardolf, der Wortkarge, seufzt bei der Nachricht von seinem Tode, Hen. V 2, 3, 7: «Would I were with him, wheresome'er he is, either in heaven or hell!»

Nash gelobt — konnte doch eigentlich kein Zweifel sein, welches die lustigeren Figuren waren. Auch der überwältigend komischen Szene Shakespeares zwischen den Hausknechten vor dem Überfall bei Gadshill konnte Jonson nur die burleske Fechtscene der Diener mit den Prügelstöcken entgegensetzen. Alles deutet darauf hin, daß Jonson hier Shakespeare bewunderte und ihm ein Werk seiner eigenen Kunst an die Seite stellen wollte. Aber Jonson war ein Grübler und theoretisierte weiter über das Wesen des Humors. Humor, Feuchtigkeit, bedeutet ihm, wie den Gelehrten seiner Zeit, die Zusammensetzung der Körpersäfte, die die verschiedenen Temperamente, und damit die Charaktereigenschaften bedingen. Ein Übermaß in der Mischung bewirkt das, was uns als Schrulle auffällt. Auch andere junge Satiriker beschäftigten sich damals mit dem gleichen Thema, an Theophrast, Juvenal, Martial und Properz geschult. Marston schrieb seine 11. Satire in dem 1598 gedruckten Bändchen über die «Humours». Es galt also aus schrulligen Charakteren eine satirische Komödie zusammenzustellen. So entstand in der ersten Hälfte 1598 Ben Jonsons «Everyman in his Humour». Aber es sollten lebendigere Karikaturen sein als die traditionell-italienischen in Shakespeares «Verlorener Liebesmuh», das eben zu Weihnachten 1597 für eine Hofaufführung neu hergerichtet worden war. Shakespeare hatte in dieser Jugendkomödie ja doch mehr Handlung, weil sie nur scheinbar allein auf den Charakteren aufgebaut war, wie Jonson forderte. Dieser hat, um überhaupt eine Handlung in «Every Man in his Humour» zu bringen, zwei Figuren, Prospero (in der 2. Fassung Wellbred) und Mosca (Brainworm) nach dem Vorbild des Parasiten und des Sklaven der antiken Komödie, die ganzen Fäden der Intrigue in die Hände gegeben. Sie haben nur die Aufgabe, die Zuschauer über die Humour-Typen lachen zu machen. Der Dichterling und der Renommist werden am Schluß öffentlich mit Schande bedeckt, der Geck wird verspottet; geheilt von seinem «Humour» wird der eifersüchtige Ehemann²⁾ Thorello (Kitley), dem wir später als Ford in Shakespeares «Merry Wives» wieder begegnen.

Shakespeare selbst interessierte sich lebhaft für das Streben seines jungen Freundes. John Aubrey erzählt, daß «Ben Johnson and he did gather Humours of men dayly where ever they came¹⁾».

¹⁾ Brief Lives a. a. O.

²⁾ Es war noch Garricks Lieblingsrolle.

Er war es, der im September 1598, wenn wir der Tradition bei Rowe trauen dürfen, die Annahme des Stückes bei den «Chamberlain's Men» durchsetzte. Er selbst scheint eine Hauptrolle übernommen zu haben, denn in der Schauspielerliste, die Jonson seiner Ausgabe 1616 beifügte, steht Shakespeares Name an der Spitze. Am 22. September allerdings verschwand Jonson plötzlich von der Bildfläche: er hatte, vielleicht in Folge seines Übertritts zu Shakespeares Truppe, einen der Admiral's Players im Duell getötet und saß einige Zeit im Gefängnis¹). Shakespeare hatte unterdessen seinem «Heinrich IV.» einen zweiten Teil folgen lassen. Da wurde nicht nur Falstaff der Page des Don Armado aus «Loves Labour's Lost» beigegeben; ein Hauptträger des Humors ist jetzt «swaggering Pistoll», wie es im Titel des Drucks von 1600 hervorgehoben wird²). Dieses «swaggering» ist das «Randalieren» der deutschen Studentensprache, das Lärmen und große Worte machen, besonders beim Zechen. Es ist die charakteristische Eigenschaft von Jonsons Humourfiguren in «The Case is Altered», Juniper und seinem Freunde Onion. «When shall we swagger?» ruft Juniper I, 4, 6 aus. Das Wort «swaggering» kommt im «1. Teil Heinrichs IV.» nie vor — früher nur einmal im «Sommernachtstraum» auf die theaterprobenden Handwerker angewandt, — dagegen in diesem 2. Teil gleich 12 mal und dann noch vereinzelt (zus. 6 mal) in den Stücken von 1600 bis 1603 («the swaggering upspring» im «Hamlet»). Wie stark der Eindruck der beiden «Swaggerer» auf Shakespeare war, zeigt die Szene, wo sich das saubere Paar, das den Schatz des alten Geizhalses gestohlen hat, mit prächtigen Kleidern ausstaffiert, ein Bild, das noch 12 Jahre später im «Wintermärchen» in der Gestalt der beiden vornehm gewordenen Schäfer wiederholt wird und im «Sturm» bei den mit Firlefanz geschmückten «Clowns» Trinculo und Stephano noch einmal erscheint. Vor allem aber ist Pistol an Juniper geschult. Die Reden der beiden

¹) Man hat vermutet, daß er durch Shakespeares hohe Beziehungen so schnell wieder losgekommen ist. Aber auch die geheimen Fäden der Jesuiten, deren einer ihn im Gefängnis zum Katholizismus bekehrte, reichten weit hinauf.

²) «The Second Part of Henrie the Fourth, continuing to his death, and coronation of Henrie the fift. With the humours of Sir John Falstafe, and swaggering Pistoll.» Auf die Beliebtheit des Pistol deutet auch seine ausdrückliche Erwähnung im Titel von Henry V hin.

sind in genau demselben Ton gehalten: nur auf das Dröhnen der Worte kommt es an, der Sinn ist ganz gleichgültig. 1, 4, 6

Juniper: . . . you mad Hieroglyphick, when shal we swagger?

Valentine: Hieroglyphick, what meanest thou by that?

Juniper: Meane? God's so, is't not a good word, man? what? stand vpon meaning with your friends? Puh, Absconde.

Als Falstaff seinen Fähnrich auffordert, seine unverständliche Meldung (vom Ableben des Königs) «like a man of this world» vorzubringen (2 Hen. IV. 5, 3, 107), antwortet Pistol

A foudre for the world and worldlings base!

I speake of Africa and golden joys.

Darauf geht Falstaff auf seinen verrückten Bramarbaston ein:

O base Assyrian knight, what is thy news?

Let king Cophetua know the truth thereof.

Die Bedeutung solcher Wörter wie Africa, Assyrian, Cophetua ist ganz gleichgültig, nur der Klang dröhnt erfreulich für den Bramarbas. Im Sommer 1599 brachte Shakespeare, der inzwischen an «As You Like It» und «Julius Caesar» gearbeitet hatte, den dritten Teil der Lancaster-Trilogie «Henry V» heraus, mit «Auncient Pistoll» als Zugfigur auf dem Titel. Dieser spricht in demselben falschen Theaterpathos wie bisher — als «roaring devil in the old play», als brüllenden Teufel aus der Moralität, bezeichnet ihn der Boy 4, 4, 75 — freilich die sinnlosen Klangnamen, «cur of Iceland», «hound of Crete» (2, 1, 45 und 77) finden sich nur bei seinem ersten Auftreten. Dagegen ist es wieder Pistols Kennzeichen in den «Merry Wives of Windsor» (1600?): 1, 1, 134 How now, Mephistophilus! — 1, 3, 23 O base Hungarian wight! — 1, 3, 97 base Phrygian Turk!

Zu gleicher Zeit, wie Shakespeare «Heinrich V.», schrieb auch Jonson eine Art Fortsetzung seines Charakterlustspiels, das ihn mit einem Schlage zum berühmten Dramatiker gemacht hatte: jetzt wurde es «Jedermann von seiner Schrulle geheilt» — «Everyman out of his Humour». Es ist noch mehr als sein Schwesterstück nur von satirischen Typen bevölkert, gleichsam eine wissenschaftliche Studie über die «Humours» der Londoner Bürger. Trotz der italienischen Namen ist der Schauplatz ja längst nicht mehr Italien. (Mailand in «The Case is Altered», Florenz in der ersten Fassung von «Everyman In . . .»): aber im Unterschied zu Shakespeares historischer Einfügung in den

Falstaffdramen, will Jonson, dem die erzieherische Absicht obenan steht, gerade das zeitgenössische London zeichnen, mit dem Bummel in der Kathedrale von St. Pauli oder in den Vorhöfen des Königshofs, mit Bürgerhäusern und Weinkneipen. Er nimmt direkt auf den 2. Teil von «Heinrich IV.» Bezug und führt den nur auf feines Benehmen und modische Kleidung bedachten Bauernsohn Fungoso als einen «Verwandten von Richter Stille» ein. Daß er sich über Shakespeare selbst dabei lustig mache und seinen neuen Wappenspruch «Non sanz droict» parodierte, ist nicht sicher, aber keineswegs unmöglich. Bei aller Freundschaft gehen solche etwas grobe Scherze wohl auch zwischen den Dramatikern hin und her. Shakespeare, der gleichzeitig «Heinrich V.» schrieb, hat dort nach seiner Vorlage, den «Famous Victories of Henry V.» die Kumpane Falstaffs mit dem jungen König ins Feld rücken lassen und sie um die Figur des Corporal Nym vermehrt — einer Abart des Renommistentyps, der sinnlos mit dem Wort «humour» um sich wirft, und in dem man eine Verspottung Jonsons sehen wollte. Näher liegt es jedenfalls, in Pistol Jonsons Gegner Marston zu sehen. Von ihm erzählte Jonson in jenen höchst aufschlußreichen Gesprächen mit seinem schottischen Gastfreund William Drummond (1619) an zwei Stellen (Zeile 160 und 284, ed. Herford und Simpson), daß er ihn geprügelt und ihm seine Pistole abgenommen habe. In «Heinrich V.» wird nun dargestellt, wie dieser Theaterheld Pistol, der immer dröhnende Tragödienverse im Munde führt, von dem wackeren pedantischen Waliser Fluellen verprügelt wird. Gerade dessen pedantische Art würde auf den gelehrten Ben nicht schlecht passen.

In «Everyman Out...» hat Ben Jonson sich selbst in zweierlei Gestalt eingeführt: als strengen Kritiker Asper in dem merkwürdigen Chor der Kritiker, der die Handlung immer wieder durch Bemerkungen unterbricht, und im eigentlichen Stück als Macilente — «der Hagere», nach Jonsons damaligem Aussehen —, der vom «Humour» des Neides und der Verbitterung geplagt ist. Er ist der arme Gelehrte, der Humanist, dessen geistige Überlegenheit von den Spießern nicht anerkannt, jedenfalls nicht belohnt wird. Erst als er sieht, daß diese Spießer und Schwindler selbst alle verdientermaßen zu Schaden kommen, wird er vom Neid geheilt — gewiß ein Zeichen höchster Ehrlichkeit bei aller Selbstbewußtheit des Kritikers. Shakespeare allerdings hatte

eine andere Auffassung von dieser puritanischen Art der Lebenskritik, und in dem kurz darauf entstandenen Lustspiel «Twelfth Night, or What you will» (1600), wo es keine bösen Menschen gibt, stört der ewig nörgelnde Malvolio, dessen Ähnlichkeit mit Macilente auffällt, nur die allgemeine Heiterkeit:

«Dost think because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?» (2, 3, 123).

Ben Jonson hat übrigens dieses dem Falstaff-Kreis nicht ganz fernstehende Lustspiel, in dem doch Malvolio die einzige Humour-Figur ist, sehr bewundert. Seine beste Komödie «Epicoene, or the Silent Woman» von 1609 steht stark unter dem Eindruck von «Twelfth Night», und Malvolio feiert dort als Morose, der Mürrische, von allen Gefoppte, eine heitere Auferstehung¹⁾. Jonson hat die Stichelei ebensowenig übelgenommen wie Shakespeare.

«Zahlreich waren ihre Witzgefechte», sagt Thomas Fuller (1642) in seiner Geschichte der berühmten Engländer (History of the Worthies of England): «ich sehe die Beiden vor mir wie eine große spanische Galleone und ein kleines englisches Kriegsschiff: Master Johnson, wie die erstere, hochgebaut in Gelehrsamkeit, solid, aber langsam in seinem Manövrieren; Shakespeare wie das englische Kriegsschiff kleineren Rumpfs, aber leichter im Segeln, konnte sich nach jeder Flut richten und herumdrehen, und aus jedem Wind Vorteil ziehen durch die Gewandtheit seines Witzes und seiner Erfindung²⁾».

Deshalb brauchen wir auch nicht die etwas deutlichere Notiz in dem vermutlich 1601/02 zu Weihnachten gespielten Cambridger Studentenstück «The Return from Parnassus» Part II tragisch zu nehmen, wo der Komiker von Shakespeares Truppe, William Kemp sagt: «O dieser Ben Jonson ist ein verfluchter Kerl. Der ließ Horaz auftreten, wie er den Dichtern eine Pille gab; aber unser Genosse Shakespeare applizierte ihm eine Purgierung, daß er sein Renommé von sich gab»³⁾. Das bezieht sich auf den sogenannten Theaterstreit, den Jonson mit zwei dramatischen Satiren «Cynthia's Revels» (1600) und «The Poetaster»

¹⁾ Vgl. die lehrreichen, wenn auch in manchen Punkten zu weit gehenden, beiden Kapitel 4 und 7 bei Percy Allen: Shakespeare, Jonson and Wilkins as Borrowers (1928).

²⁾ Vgl. J. Munro, Shakespeare Allusion Book I 484.

³⁾ Ibid. I 102.

(1601) gegen Dekker und Marston führte. Hier, im «Poetaster», werden diese Gegner als zwei Pseudodichter, Demetrius und Crispinus, verspottet, und Horaz (unter dessen stolzer Figur sich Jonson selbst einführte) läßt ihnen ein Brechmittel eingeben, so daß sie ihre unverdaulichen, hochklingenden Phrasen auswürgen. Was die Purgierung sein soll, die Shakespeare deshalb seinem Freunde Jonson verabreichte, ist bisher nicht festgestellt. Am ehesten konnte man an die Gestalt des ungeschlachteten Klopffechters Ajax in «Troilus und Cressida» denken, das man dann Ende 1601 ansetzen müßte. Jedenfalls hat der ganze Streit nicht lange gedauert: 1604 arbeitete Marston schon wieder mit Jonson zusammen an einer Sittenkomödie «Eastward Ho!», und mit Shakespeare scheint überhaupt kein persönliches Zerwürfnis aufgekommen zu sein. Dieser war wohl nur als Verteidiger seiner Truppe aufgetreten, während Jonson seine beiden Satiren bei den Chapel Boys (die auch «The Case is Altered» übernahmen) eingereicht hatte. Schon 1603 führte Shakespeares Truppe wieder Jonsons Römertragödie «Sejanus» auf, wobei Shakespeare selbst eine Hauptrolle übernahm. Im «Hamlet» (Frühjahr 1602) beklagte er schon den unsinnigen Streit, der nur den Knabentruppen zu ungehörlichem Zulauf verhelfe (4, 2, 353). Die Stelle ist im «authentischen» Druck von 1604 weggelassen — vielleicht weil man den Streit nicht wiederaufleben lassen wollte.

Sonnige Heiterkeit beherrschte Shakespeares Wesen und Kunst bis zum verhängnisvollen Essex-Putsch (8. 2. 1601). In «Heinrich V.» und in den 1600 folgenden «Lustigen Weibern» wie in «Was Ihr wollt» (1600) herrscht ein ungetrübter Optimismus. Die Liebe junger Menschen spielt in diesen Stücken eine verklärende Rolle, während Jonson kein Interesse für Liebeszenen bekundet. In «Everyman In . . .» ist wohl ein Liebespaar vorhanden, aber von ihrer Liebe hören und sehen wir nichts, wie ja überhaupt Jonsons Frauen (man denke an die Römerinnen des «Poetaster») nur satirisch gesehen werden. In «Heinrich V.» hat Shakespeare mit den «irregular humorists», wie die Personenliste der Folio am Schluß des 2. Teils von «Heinrich IV.» Falstaff und seine Kumpane nennt, radikal aufgeräumt. Falstaff ist am Anfang des Stückes gestorben, wie uns der die vollendete Kunst des Humoristen zeigende Bericht der Mrs. Quickly erzählt; Bardolf und Nym haben als Diebe und Plünderer in Frankreich am

Galgen geendet (4, 4, 74), und Pistol schleicht sich nach England zurück, wo er als Kuppler und Beutelschneider demselben Ende entgegenzieht.

Aber in den «Merry Wives», die wir nicht gut anders als 1600 ansetzen können, leben sie alle wieder auf. Es ist ein merkwürdiges, possenhaftes Lustspiel, das wie kein anderes den Einfluß von Jonsons «Humours» spüren läßt. Shakespeare scheint ihm beweisen zu wollen, daß er, wenn es gewünscht wird, mit diesem Handwerkszeug noch viel besser umgehen kann als der Erfinder selbst. Nach der Tradition von 1702 soll der Dichter seine Komödie in 14 Tagen auf direkten Befehl der Königin Elisabeth geschrieben haben, die von dem klanglosen Ende Falstaffs in «Heinrich V.» enttäuscht war. Also mußten Falstaff und die Anderen wieder auf die Beine gestellt werden. Sonderbar ist nur, daß die Verhältnisse der Figuren sich ganz verschoben haben. Mrs. Quickly kennt Falstaff nicht mehr, dem sie doch 29 Jahre die Treue gehalten hatte und muß sich ihm (2, 2, 48) bekannt machen. Daß sie mit Pistol verheiratet war, wie es im Anfang von «Heinrich V.» (2, 1, 19) hieß, hatte der Dichter, dessen Flüchtigkeit Ben Jonson nicht mit Unrecht rügte, schon in diesem Stück selbst (5, 1, 84) wieder vergessen, wo Pistol um seine Doll (Tearsheet) trauert. Aber jetzt ist sie ihm ganz fremd. Auch der Corporal Nym aus «Heinrich V.» weiß hier nichts von ihr, obwohl er sich doch dort ihretwegen mit Pistol schlagen wollte. Beide, Pistol und Nym, sind hier wirklich ganz gemeine Beutelschneider geworden und werden von Falstaff direkt dazu angehalten:

«Fort! Ein kurzes Messer und ein Gedränge . . .!»

Auch der Friedensrichter Shallow aus «2 Henry IV» hat seine alte Freundschaft zu Falstaff vergessen und will ihn vor das Sternkammergericht zitieren. Shallows Vetter Silence hat überhaupt Namen und Charakter verändert und ist ein Junker Slender geworden. Neben ihnen tritt ein neuer «Swaggerer», deutlich nach Jonsons Juniper geschaffen, auf, der Wirt zum Hosenband. Er ist eine Art Abspaltung von Pistol, aber diesmal nach der gesunden Seite, sein «ranting» dröhnt ebenso laut und doch nicht so ganz sinnlos wie bei jenem. Daß «the swaggering vaine of Auncient Pistoll», wie es auf dem Titel der «Merry Wives» (1602) heißt, nicht die Sprache Marstons wiedergibt, geht aus Jonsons «Poetaster» hervor, wo nicht der Dichterling Crispinus (der für

Marston steht), sondern der Bramarbas Kapitän Tucca in der Sprache Pistols auftritt. Er ist der typische Jonsonsche «Swaggerer» und fuhr dieses Wort auch gerne im Munde. Es ist «ranting», wenn er Pistols grotesken Ausdruck aus 2 Henry IV 2, 4, 109 «Sweet Knight, I kiss thy neif», deine Faust, wiederholt, als er zum Schauspieler (Poet. 3, 1) sagt «reach me thy neuf». Ähnlich sagt Pistol Henry V 2, 1, 70 zu Nym, weil ihm das Wort «hand» viel zu wenig Bombast enthält «Give me thy fist, thy forefoot to me give», was Tucca (Poet. 5, 1), sich an Horaz wendend schwächer variiert:

«I love bully Horace . . . 'tis an honest Hieroglyphic. Give me thy wrist, Helicon.»

Das klingt auch deutlich an Juniper, Pistols Vorbild, an. Shakespeare hat Pistols «swaggering» dadurch erhöht, daß er sich überhaupt nicht zu einer vernünftigen Prosa herabschrauben kann, während Tucca und der Wirt zum Hosenband immer in Prosa — freilich auch nicht in einer vernünftigen — sprechen. Der Ausdruck «bully», den Tucca auf Horaz anwendet, geht ebenfalls zwischen Shakespeare und Jonson hin und her. Er kommt zuerst im «Sommernachtstraum» vor — bully Bottom (2 mal), dann führt ihn der tolle Schuster Juniper bei Jonson als Substantiv gerne an (Case 1, 3, 24; 2, 7, 100; 4, 5, 8). Pistol spricht einmal in «Henry V» vom König als «the lovely bully» (4, 1, 48). Aber erst der Wirt in Windsor gebraucht bully als Lieblingswort auch adjektivisch 9 mal: «bully Hercules», «bully Hector», «bully doctor», «bully knight» usw. Von ihm hat dann Jonsons Tucca den Ausdruck übernommen. Dies ist nur ein Beispiel, wie in den Humour-Stücken der Ball von Jonson zu Shakespeare, von diesem wieder zu Jonson fliegt, wobei im allgemeinen Shakespeare der schärfere Spieler ist ¹⁾. Ich darf hier nicht weiter darauf eingehen.

Shakespeare hat auch sein erstes Römerdrama in der Zeit geschaffen, als er besonders eng mit Ben Jonson befreundet war. Denn am 21. 9. 1599 sah der Basler Arzt Dr. Thomas Platter im Globustheater die Tragödie von Julius Caesar, zweifellos Shakespeares Drama. Jonson war doch Humanist aus tiefster Charak-

¹⁾ Es ist natürlich etwas anderes, wenn Dekker und Marston im «Satiromastix» mit anderen Figuren aus dem Poetaster auch den ganzen Tucca (als Erwachsenen) für die Chamberlain's Men) übernehmen.

teranlage, ein glühender Verehrer des starken, strengen Romertums. Er konnte mit «Titus Andronicus», einem Stück, in dem Shakespeare Ostrom und Westrom verwechselt hatte, unmöglich zufrieden sein und hat dieser Kritik noch 1614 im Vorspiel zu «Bartholomew Fair» Ausdruck gegeben. Ebenso dürfte er aber gesprochen haben, wenn er 1597 und 98 mit Shakespeare die Grundsätze dramatischer Kunst erörterte. Hat er ihn damals auf die lebendigen Bildnisse der großen Römer und Griechen hingewiesen, die in der vorzüglichen Übersetzung von Plutarchs Lebensbeschreibungen auch ihm zugänglich waren, trotz seines «small Latin and less Greek»? Hat sich Shakespeare vielleicht auf den Rat des gelehrten Freundes den schönen Folioband gekauft? Das würde jedenfalls erklären, wieso Shakespeare dazu kam, seinen biedereren Holinshed, mit dem glänzenden Darsteller historischer Seelenbilder, die vaterländische Geschichte der Londoner Bürger mit der klassischen Geschichte Roms zu vertauschen. Es gelang ihm freilich nicht mit der Römertragödie, die so aus den Lebensbeschreibungen von Marcus Brutus und Julius Caesar entstand, den strengen Kritiker restlos zu befriedigen. Shakespeares Sätze schienen diesem gelegentlich der logischen Schärfe zu ermangeln, und besonders nahm er Anstoß an einem Vers:

«Caesar did never wrong but with just cause».

Er hat ihn noch Dezennien später, an zwei Stellen seines Kollektaneenhefts «Timber, or Discoveries» und im Vorspiel zu seinem Drama «Staple of News» getadelt. Shakespeare scheint Jonsons Einwand anerkannt und die Stelle so geändert zu haben, daß sein kritischer Freund befriedigt sein mußte. Jedenfalls findet sie sich nicht mehr in der getadelten Form in dem ersten Druck des Stückes in der Folio von 1623. Dort heißt es (2, 1, 47)

Know, Caesar does not wrong, nor without cause
Will he be satisfied.

Natürlich könnten auch die Herausgeber der Folio erst auf Jonsons Veranlassung den Vers geändert haben.

Wenn Jonson tatsächlich Shakespeare auf die Themen aus Plutarch aufmerksam gemacht hat, so hat er damit der Dichtkunst den größten Dienst erwiesen. Freilich, Shakespeare hatte eine andere dramatische Schaffensart als Jonson. An Stelle von dessen Methode der Übernahme einer möglichst großen Zahl von Einzelheiten und Gesprächen aus antiken Schriftstellern, von

Namen und Einrichtungen des alten Rom, ist es Shakespeares intuitiver Kunst gelungen, den Geist des Römertums seinen Bühnengestalten einzuhauchen, so daß wirkliches antikes Leben entsteht. Jonson schwebte wohl zunächst so etwas wie eine Modernisierung des Römertums vor, ähnlich wie er eine Verbindung von Italienertum und Engländerum in seinen Humour-Stücken versucht hatte — allerdings mit dem Ergebnis, daß in «Everyman Out . . .» nur noch die redenden Namen italienisch geblieben sind, die er in der Neubearbeitung von «Everyman In . . .» auch noch ins Englische übersetzte. Der «Poetaster» ist eigentlich ein Humour-Stück aus dem alten Rom — aber von römischem Wesen ist auch hier herzlich wenig übriggeblieben. Wenn bei Shakespeare die Turmuhren schlagen und die Verschworenen ihre großen Schlapphüte tief ins Gesicht gedrückt haben, so mag man das als unrömisch empfinden; sonst wird aber die Tracht möglichst unerwähnt gelassen, damit der Zuschauer sie vergessen soll. Was soll man aber dazu sagen, daß im «Poetaster» die elisabethanische Damenmode mit allen Einzelheiten von den Römerinnen besprochen wird? Auch Jonsons Zeichnung der römischen Dichter in diesem Stück entfernt sich recht frei von dem historischen Bildnis: Ovid, Tibull, Horaz, Vergil sind lauter modern empfundene Menschen. Jonson, der durch den Theaterstreit gezwungen war, eine Satire zu schreiben, konnte erst 1603 im «Sejanus» Shakespeares Caesar-Tragödie eine wirkliche Parallele entgegenstellen. Da finden sich keine Verstöße gegen das römische Kulturbild, da zeigt sich Jonson als gründlicher Kenner der Antike. Aber mehr als das: in seiner Seelenmalerei steht er seinem großen Rivalen nicht nach, sowohl die Einzelcharaktere wie der Charakter der Zeitepoche sind meisterhaft ausgeführt. Sehr fein ist Tiberius in dem Brief charakterisiert, in dem er den Sturz des Sejanus herbeiführt: der feige, heuchlerische Despot, der keinen direkten Befehl geben will, sondern die Verantwortung dem Senat überläßt, berauscht sich gleichzeitig an den Blüten seines eigenen Stils. Und wie gut beobachtet ist die Wirkung der Verlesung auf die Senatoren, die sich eben noch in Heilrufen auf Sejanus überboten und nun, da sie merken, daß er in Ungnade gefallen ist, ebenso still wie eifrig von ihm abrücken. Was Jonson fehlte, und was Shakespeare im höchsten Maße zur Verfügung hatte, das war die theatralische Kunst, das Eingreifen aller Figuren in die Handlung. Da Sejanus sich ohne Widerstand

abführen läßt, bekommen wir trotz allem keine packende Szene. Ebenso war vorher schon eine Gelegenheit zu einer großen tragischen Szene nicht ausgenützt worden: der Selbstmord des Silius in der Senatsversammlung, der damit gegen die politische Verderbtheit der Zeit im Sinne des alten Romertums protestieren wollte, wurde schweigend hingenommen — das mag psychologisch gut beobachtet und historisch richtig sein, aber es ist theatralisch falsch.

Dabei hatte Jonson Shakespeares «Julius Caesar» deutlich vor Augen, als er seine Tragödie schrieb. Die ganze Rede des Arruntius (1, 1, 86) ist, wie Percy Allen nachgewiesen hat ¹⁾, fast eine Paraphrase der Rede des Cassius (Caes. 1, 2, 150), wo er Brutus zur Tat aufreizt. Cassius wird als letzter Römer apostrophiert, Sej. 1, 1, 104,

«Brave Cassius was the last of all that race»,

nach Shakespeares Nachruf des Brutus an den toten Freund (Caes. 5, 3, 99):

«Thou last of all the Romans, fare thee well!»

Shakespeare, der, wie erwähnt, selbst eine Hauptrolle im «Sejanus» gespielt hatte, brachte erst etwa fünf Jahre später (1608 und 09) zwei weitere Römerdramen heraus, wieder mit bester Ausnutzung von Plutarchs Charakterbildern: «Antonius und Cleopatra» und «Coriolanus». Er hat von Jonsons Realismus im «Sejanus» gelernt, er übernimmt wie dieser einzelne Reden direkt der antiken Vorlage, aber alles ist auf stärkste Bühnenwirkung gestellt. Im Gedanklichen, in der Kunst des Wortes, zeigt er sich dem Rivalen überlegen oder mindestens ebenbürtig: die Aufnahme beim Publikum bewies, daß er den Weg zum Zuschauer viel besser kannte als dieser. Jonson beherrschte eben die Theorie, Shakespeare die Praxis. Zwei Jahre darauf (1611) erschien Jonsons «Catilina». Er versuchte es diesmal auf andere Weise: er ging vom dramatischen Stil aus, aber von dem der Antike, von Seneca. Dadurch bekam aber seine Tragödie von vornherein etwas Altmodisches. Daß der Geist Sullas das Stück eröffnete, entsprach zu sehr der Gewohnheit der Seneca-Nachahmer aus den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Auch hier wieder scharfsinnige Psychologie, interessante Charakterbeleuchtungen, aber doch keine theatralische Kraft. Für den

¹⁾ A. a. O. p. 104.

Mißerfolg auf der Bühne machte Jonson immer wieder die Verständnislosigkeit des Publikums verantwortlich, das die historische Treue seines Römertums und die Feinheit seiner Charakterzeichnung ebensowenig aufzufassen vermöge wie die Weisheit seiner Sentenzen. Aber es ist falsch, eine Feindschaft gegen Shakespeare daraus abzuleiten.

Dieser war damals (1611) wohl schon nach Stratford übersiedelt, arbeitete aber weiter für seine Truppe. Von den großen Tragödien hatte er Abschied genommen, auch von der bitteren Stimmung, die ihn seit dem furchtbaren Erlebnis des Essex-Aufstandes beherrscht hatte. Er lebte jetzt in der Märchenwelt seiner Romanzen, die in diesen Jahren entstanden: «Cymbelin», «Das Wintermärchen», «Der Sturm» und «Heinrich VIII.» Alle diese Stücke nähern sich in ihrem opernhaften, von der Wirklichkeit losgelösten Stil einem Seitenzweig der dramatischen Kunst, in dem Jonson als unerreichter Meister dastand, dem Maskenspiel. Unter dem neuen König Jakob war Ben Jonson seit 1605 fast regelmäßig zu den Hoffestlichkeiten herangezogen worden, um ein solches Maskenspiel zu entwerfen, bei dem prächtige Ausstattung, Musik und Tanz mit dem gesprochenen Wort zusammenwirken sollten zu einem echt barocken Festwerk. Die treibende Kraft war dabei die Königin Anna, die auch aus ihrer Heimat Kopenhagen Inigo Jones, den Hofarchitekten ihres Bruders, des dänischen Königs, nach London berief, damit er mit Ben Jonson zusammen arbeite. Diese Arbeit mit dem genialen Bühnenarchitekten, der den neuen Kunststil in Italien studiert hatte, erwies sich als äußerst fruchtbar. Ben Jonson entfaltete hier eine ganz andere Seite seiner Dichtung: er zeigte sich als Romantiker und als Meister des sangbaren Lieds, und wir verstehen wie er der jüngeren Generation, vor allem der anakreontischen Gruppe, die mit grenzenloser Verehrung an ihrem «Saint Ben» hing, ein Vorbild wurde.

Die dramatischen Aufführungen höfischen Stils haben naturgemäß viel Gemeinsames, das das echte Drama mit dem Maskenspiel und dem Festaufzug (Entertainment) verbindet. Immer wieder finden wir, daß das Maskenspiel aus dem Drama, dieses wieder aus der «Masque» Anregungen schöpft. In der am 2. Februar 1609 vor König Jakob aufgeführten «Masque of Queens» traten zunächst, einem Wunsch der Königin entsprechend, die Figuren der «Antimaske» auf, in einer äußerst lebendigen Hexen-

szene, die die Beeinflussung durch Shakespeares Hexenauftritte in «Macbeth» (1605) nicht verleugnen kann. Da treten 11 Hexen auf mit ihrer «Dame», die sich mit «Sisters!» anrufen und mit «Quickly come!», und die ähnlich wie bei Shakespeare, wenn auch lange nicht so packend, berichten, was sie an bösem Zauber vollbracht haben. Auch der boshafte Scherz in der Art von Pucks Streich im «Sommernachtstraum» fehlt nicht:

5 *Hag.* Under a cradle I did creep
 By day: and when the child was asleep,
 At night, I sucked the breath; and rose,
 And plucked the nodding nurse by the nose.

Aus dem «Sommernachtstraum» stammt auch der Titelheld von Jonsons «Masque of Oberon» (1. 1. 1611, für den Prinzen Henry). Der junge Fürst der Feen und Elfen, mit denen Jonson die Satyren gleichsetzt ¹⁾, stellt den Thronfolger dar und wird von diesem selbst gespielt.

Inzwischen hat auch Shakespeare seinerseits den Maskenspielen und Entertainments, die am Hofe Jakobs I. solchen Beifall fanden, seine Aufmerksamkeit zugewandt. Er hatte schon in seinen Jugendkomödien, man braucht nur an den «Sommernachtstraum» zu denken, als Schuler von Lyly, eine Vorliebe für die Maskenaufzüge bekundet. Aber von 1609 an stehen alle seine Dramen direkt unter der Einwirkung dieser höfischen Kunst, die zugleich romantische Verwicklungen in phantastischem Kostüm mit reichster Ausstattung und Tanz vorführte. Schon im «Timon» (1609) wird der Glanz des häuslichen Festes durch einen Maskenauftritt erhöht, der sich in seinem formalen Zuschnitt mit Cupido als Prolocutor und den maskierten Damen durchaus Ben Jonsons Hofmaskenspielen anschließt und weit entfernt ist von den improvisierten Maskentänzen der Jugenddramen. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Romanzen Shakespeares alle für ein höfisches Publikum konzipiert sind, das eine stärkere Betonung der neuen Modekunst begrüßte. So wird aus der einfachen Traumerscheinung der Diana im «Pericles» (1608) jetzt im «Cymbelin» (1610) eine ausführliche Szene im Stil des «Entertainment», mit der Erscheinung Jupiters und der Geister der Eltern und der verstorbenen Brüder des Posthumus.

¹⁾ Diese Satyren sind keineswegs burlesk aufgefaßt. Silen, den sie mit Großvater (grandsire) anreden, nennt sie «my elves». Ihre weibliche Entsprechung sind die «Faies», Feen.

Auch in Ben Jonsons «Masque of Hymen» (5. 1. 1606) war Jupiter erschienen. Aber während Juno dort herabschwebte, trat er nicht aus dem Ausstattungsrahmen heraus. Bei Shakespeare greift er in die Handlung des «Entertainment» ein, um die Vorwürfe der Geister zurückzuweisen. Die entsprechende Traumerscheinung in «Heinrich VIII.» ist noch mehr dem Maskenspiel ähnlich: da fuhren sogar die Engel, die die Königin Katharina ins Paradies einladen, ein Ballet auf. Shakespeare zeigt hier wie überall den Gegensatz gegen Ben Jonson, daß er die Grenzen gerne verwischte, die sein doktrinärer Freund aufstellte. Dieser war mit den Romanzen auch keineswegs ganz einverstanden und tadelte die Mißachtung der Zeit im «Wintermärchen» ebenso wie die (von dem gelehrten Robert Greene überkommene) unmögliche Küste von Böhmen oder das Halbtier Caliban im «Sturm». Solche Dinge erlaubt Jonson dem Maskenspiel, aber nicht dem Drama. Was Shakespeare wollte — das Maskenspiel dem Drama eingliedern — hatte Jonson nur einmal versucht, in «Cynthia's Revels» (1600), aber mit dem Ergebnis, daß das eigentlich dramatische Element dabei zu kurz kam¹⁾. Shakespeare hat übrigens den, im Gegensatz zu Jonson wohl burlesk im Stil der Antimaske gehaltenen Tanz von Satyren im «Wintermärchen» aus dessen Maskenspiel «Oberon» genommen. Aber das Schafschurfest überhaupt atmet die lyrisch-ideale Luft der Maskenspiele, die sich von da über das ganze Stück verbreitet. Gerade solche allgemeine Verwandtschaft des Tons war für Shakespeares Kunst wichtiger als alle Einzelanregungen. Im «Sturm» zeigt sich Prospero selbst, wie Jonsons Crites in «Cynthia's Revels», als Leiter einer Maskenaufführung. Es ist ein stilgerechtes kleines Festspiel, ein Hymenaeus in Jonsons Art mit Juno, Iris und Ceres, mit Nymphen und Schnittern, die am Schluß den vorgeschriebenen Tanz aufführen. Der «Sturm» als Ganzes steht unter dem Einfluß von Jonsons erstem Hofmaskenspiel, der «Masque of Blackness» (1605). Enid Welsford, *The Court Masque* (1927), hat die Wirkung von Jonsons Festaufführungen auf den «Sturm» sehr gut herausgestellt. Im Gegensatz zum englischen Wald des «Sommernachtstraums» (es ist ja Chaucers

¹⁾ In «The Tale of a Tub», das ich ziemlich spät datieren möchte, wird Inigo Jones als Einrichter von Maskenspielen verspottet — das ist natürlich etwas anderes.

Wald und hat mit Athen nichts zu tun), der die Freilichtspiele widerspiegelt, wie sie unter Elisabeth zu Kenilworth oder Eltham stattfanden, erscheint jetzt die Ideallandschaft, die Inigo Jones und Ben Jonson in Whitehall hervorgezaubert hatten. Die Figur des Zaubergeistes Ariel unterscheidet sich ebenso von der des echt englischen Puck wie das höfische vom volkstümlichen Spiel. Sie ist hervorgerufen durch die auf dem Regenbogen sitzenden, musizierenden Luftgeister in Jonsons «Masque of Hymen»¹⁾.

Aber noch eine tiefere Beziehung, als sie von Miss Welsford angegeben ist, verbindet den «Sturm» mit Jonsons «Masque of Blackness» und ihrer Fortsetzung der «Masque of Beauty». In diesen Festspielen für die Königin Anna, die dabei selbst auftrat, kommt eine Gesellschaft von äthiopischen Damen, Töchtern des Niger, über den Ozean zu der fernen Insel Britannia, auf der ein zauberkundiger Fürst — niemand anders als König Jakob selbst — die Damen von ihrer entstellenden Schwärze erlöst²⁾. Das ist der höfische Grundgedanke des «Tempest», wo der zaubernde Inselfürst Prospero ja doch auch kein anderer ist als eben König Jakob. So ist Shakespeares romantisches Lustspiel sicher aufgefaßt worden, als es zur Hochzeitsfeier der Prinzessin Elisabeth mit dem Pfalzgrafen vom Rhein im Frühjahr 1613 gespielt wurde.³⁾

In dem historischen Festspiel von «Heinrich VIII.» wird (außer der schon erwähnten Vision der sterbenden Königin) ein Fest im Hause des Kardinals Wolsey, das sehr an das Fest bei Timon anklingt, mit einem, übrigens geschichtlich bezeugten, Maskenspiel vorgeführt: der König und seine Hofherren erscheinen als Schäfer und tanzen mit den Damen. Es ist dem Chronikbericht entsprechend ein einfacher Aufzug. Aber das ganze Ausstattungsstück mit seiner historischen Pracht beim Krönungszuge steht den Hoffesten nahe.

Für Shakespeare bedeutete diese Periode seines künstlerischen Schaffens, in der er Jonsons Maskenspiele vor Augen hatte, nur den Abschluß, aber doch einen so tief einschneidenden, versöhnenden Abschluß nach einer langen Zeit der Bitterkeit,

1) Unter dem Thron der Juno war ein Regenbogen — «a rainbow, and within it musicians seated, figuring airy spirits». *Masques and Entertainments of Ben Jonson* ed. H. Morley, p. 79.

2) Vgl. *ibd.* p. 48.

3) Eine Hofaufführung von 1611 ist nicht so sicher bezeugt.

daß wir diesem Einfluß Jonsons, der ja auch die idealisierende Welt des höfischen Märchens geschaffen hatte, dankbar sein müssen. Vielleicht war die eigentlich treibende Kraft dabei die Königin Anna selbst, der dann dieser Dank gelten sollte.

Das letzte, was die Stratford Tradition aus Shakespeares Leben zu berichten weiß ¹⁾, ist eine fröhliche Zusammenkunft der drei alten Dichterfreunde Shakespeare, Ben Jonson und Drayton — «a merry meeting, but Shakespeare, it seems, drank too hard, for he died of a fever there contracted». Sie mag bei Gelegenheit von Judiths Hochzeit am 10. 2. 1616 in dem schönen Hause Shakespeares stattgefunden haben. Die katastrophale Wirkung auf dessen Gesundheit wird man nicht zu wortlich nehmen dürfen. Aber wir können uns ein Bild von Jonsons Gesprächen bei diesem Besuch in Stratford machen, denn es waren gerade die Monate, wo er eine Gesamtausgabe seiner Dramen vorbereitete ²⁾. Es sollte ein monumentaler Band werden, mit dem sich Jonson Englands größten Dichtern, Chaucer und Spenser, an die Seite stellen wollte. Seine Absicht ging aber über dieses rein persönliche Moment hinaus: er wollte gleichzeitig seine Lieblingsthese in die Tat umsetzen, die Gleichberechtigung des Dramas mit den anderen Gattungen der Dichtkunst. Nicht «The Plays», sondern «The Works of Benjamin Jonson» setzte er auf den Titel. Damals scheint er seinen vielbewunderten Freund dafür gewonnen zu haben, daß auch dieser den Plan zu einer Folioausgabe seiner sämtlichen Dramen faßte — auch mit der sonst nicht üblichen Bezeichnung als «Works». Shakespeare trat mit den treuen Genossen vom Theater, Burbage, Heminge und Condell, in Verbindung; er setzte ihnen in den Zusätzen zu seinem Testament, die nach Judiths Hochzeit eingefügt wurden, Andenkenringe aus. Als er aber nur zwei Monate später starb, hatten die Schauspieler den Auftrag ihres großen Toten auszuführen und, so wie es seine Absicht gewesen war, die Dramen zu einer Folioausgabe zu sammeln. Dahinter aber stand von Anfang an Ben Jonson. Er mag sich um das Technische der Vorbereitung und das Korrekturenlesen nicht weiter gekümmert haben — er war gerade damals lange Zeit von London abwesend. Außerdem

¹⁾ Tagebuch des Rev. John Ward, Vikars in Stratford (ca. 1661-3), vgl. Munro, Shakespeare Allusion Book II 111.

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz Shakespeare, Ben Jonson und die Folio von 1623, Sh.-Jb. 59-60 (1924).

hatten ihm, wie er erzählt, die Schauspieler gesagt, daß Shakespeares Manuskripte so sauber geschrieben waren, daß man fast nie eine durchgestrichene Zeile gefunden habe. Worauf der bärbeißige Asper, der sein Manuskript immer wieder durchzulesen und zu verbessern pflegte, brummte: «Ich wollte, er hätte tausend durchgestrichen». Das haben ihm Shakespeares Freunde sehr verübelt. Jonson aber verteidigt sich: «Ich liebte den Menschen und ehre sein Andenken bis zur Abgötterei». So erklärt er ausdrücklich für die Nachwelt. «Er war wirklich ehrenhaft und von offenem und freiem Wesen; er hatte eine herrliche Phantasie, treffliche Kenntnisse und anmutige Ausdrucksmittel. In diesen bewegte er sich mit solcher Leichtigkeit, daß es manchmal nötig war, ihn zurückzuhalten».

Jetzt gab Ben Jonson dem Werk des toten Freundes außer einem Verschen unter seinem Bildnis ein langes Preisgedicht als Einführung bei, die schönste und wertvollste Gabe, die ihm dargebracht werden konnte. Wir aber haben allen Grund, Ben Jonson dankbar zu sein: wer weiß, ob ohne sein Beispiel und ohne sein Drängen die Dramen, die wir zu den größten Werken der Weltliteratur zählen, die verdiente Unsterblichkeit erreicht hätten — ob wir überhaupt ohne diesen Freund Shakespeares je etwas erfahren hätten von «Julius Caesar», «Macbeth» oder «Coriolan», von den meisten seiner Lustspiele, «Wie es euch gefällt», «Was ihr wollt», «Ende gut», «Maß für Maß», oder über irgendeine der Romanzen.

Jonson selbst hat von Shakespeares Tod an neun Jahre lang kein Schauspiel mehr geschaffen: auch seine größte Zeit waren die Jahre gewesen, wo er mit dem großen Freund wetteiferte.

In dem Preisgedicht beschwört er, nach einer etwas ungeschickten Einleitung, in der seine Idiosynkrasie, Ablehnung des Neides und Zurückweisung des Urteils der Unverständigen, nicht fehlen darf, in antikem Stil den Schatten des Toten herauf: «Mein Shakespeare, erhebe dich!» Du überstrahlst nicht nur die großen Dichter in der Westminster-Abtei, nicht nur deine Vorgänger auf der englischen Bühne, sondern ebenso die berühmten Dramatiker der Griechen und Römer¹⁾. «Triumphiere, mein

¹⁾ Jonson ist hier mehrfach mißverstanden worden von L. L. Schücking. Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit, Heidelberg 1909, p. 34 ff.

England, du hast einen zu zeigen, dem alle Bühnen Europas huldigen. «He was not of an age, but for all time». Nicht nur das natürliche Genie war sein, sondern auch die Meisterschaft der erarbeiteten Kunst. — «Sweet Swan of Avon!» schließt Jonson, «Welch ein Anblick wäre es dich auf unseren Wassern wieder erscheinen zu sehen, jene Flüge auf die Themseufer ausführen, die so Elisabeth und unseren Jakob entzückten! — Aber halt! ich sehe dich am Himmelsgewölbe erhöht als Sternbild. Leuchte weiter, du Stern der Dichter über unserer Bühne!»

Es ist die schönste Hudigung, die Shakespeare von seinen Zeitgenossen dargebracht wurde, und wir wollen nicht vergessen, daß auch Goethes schönstes Wort über Shakespeare — «William, Stern der höchsten Höhe» — von Ben Jonson stammt.

Die Musik in Ben Jonsons Maskenspielen und Entertainments.

Von
Ernst Ulrich.¹⁾

Quellen: The Works of Ben Jonson. With a Biographical Memoir by William Gifford. A New Edition. Boston 1858. (1 vol.) — Alfonso Ferrabosco, *Ayres*, London 1609.²⁾ — Henry Lawes, *Ayres and Dialogues*, 1615.³⁾ — *The Queen's Masque*. In: Musica Antiqua by John Stafford Smith. London 1812.⁴⁾ — Robert Johnson, *The Gipsies Metamorphosed*, 1621.⁵⁾ — Henry Lawes, *Second Book of Ayres and Dialogues*, 1655.⁶⁾ — Henry Lawes, *Select Ayres and Dialogues*, 1669.⁷⁾ — *Select Ayres and Dialogues*, 1659.⁸⁾ — John Hilton, *Catch that catch can, or the Musical Companion*, 1667.⁹⁾ — *Masques and Dance Tunes*.¹⁰⁾ — *Ms. Additional* 11608, British Museum fol. 81.¹¹⁾

¹⁾ Dieser Aufsatz ist die stark gekürzte Fassung einer größeren Arbeit des Verfassers, geschrieben 1933.

²⁾ Enthält: «Come away, we grow iealous» aus Masque of Blackness: song 3. — Masque of Beauty: «If all these Cupids»: song 18. — «It was no policie»: song 19. — «Yes, were the loues or false»: song 20. — «So beauty on the waters»: song 21. — «Had those that well»: song 22. — Masque of Queens: «When all the ages of the earth»: song 23. — Hue and Cry, Epithalamion, Strophe 5: song 11.

³⁾ Hue and Cry: «Beauties, have you seen».

⁴⁾ Pag. 158. — Ohne Text: Es kann sich um die Masque of Blackness oder um die Masque of Beauty handeln. Abgedruckt aus Playfords «Musicks Hand-Maid» 1678.

⁵⁾ In der Music-school zu Oxford vorhanden.

⁶⁾ «Beauties, have you seen», pag. 41.

⁷⁾ Hue and Cry, pag. 75. — George Hogarth, *Memoirs of the Opera*, Bd. 1, London 1851, S. 63 verzeichnet: Henry Lawes' First Book of «Ayres and Dialogues», published in 1653.

⁸⁾ Pag. 14: William Webb: «Come, come, noble nymphs» aus Neptune's Triumph und The Fortunate Isles.

⁹⁾ Pag. 75: Edmund Nelham: «Buz quoth the Blew Fly» aus Oberon.

¹⁰⁾ Catalogue of the Ms. Music in the British Museum, ed. by F. Madden, London 1842, S. 80. Eine Vergleichung der dort aufgeführten 138 Nummern

Wollen wir uns das Wesen des Maskenspiels, das sich als szenisch dargestellte Dichtung mit dem Drama verwandt zeigt, vergegenwärtigen, so stellen wir fest, daß, abgesehen von den Tänzen, die schon äußerlich einen Unterschied vom Drama ausmachen, das lyrisch-musikalische Element der Maske eigen ist. Demgegenüber tritt die Handlung zurück; sie ist, indem sie hauptsächlich dazu dient, die Tänze zu motivieren, nicht von großer Bedeutung, und hierin zeigt sich der Hauptunterschied zwischen Drama und Maskenspiel. Jedoch hat dieses auf das Drama einen merklichen Einfluß ausgeübt, der in der elisabethanischen Zeit offenbar ist. Lyrik und Musik nämlich treten uns in Shakespeares und Jonsons Dramen entgegen, wie auch bei Peele, Greene, Lyly u. a., und es können im einzelnen die Elemente der Masques in ihnen nachgewiesen werden.¹⁾ Dieser Umstand läßt die Wichtigkeit des Maskenspiels im Rahmen der allgemeinen Literaturgeschichte erkennen. — Jonson, Dramatiker und Maskendichter in einer Person, legt in seine Dramen «Cynthia's Revels» und «A Tale of a Tub» Masken ein. Daneben enthält auch ein großer Teil der anderen Dramen Jonsons Musik (Instrumentalmusik, Gesänge, Chöre).²⁾ Besonders deutlich tritt der Einfluß der Maske in den mythologisch-allegorischen Beziehungen im «Poetaster» hervor. — Von Shakespeares Dramen kann hier nur kurz hingewiesen werden auf «As you like it», «Twelfth Night», «The Merchant of Venice», «The Winter's Tale», «Henry VIII.», «Love's Labour's Lost». Der Geist des Maskenspiels waltet endlich in ganz besonderer Weise über «A Midsummer Night's Dream» und «The Tempest». Die zauberhafte Stimmung, das Treiben der Geisterwelt, die Rüpel szenen und die Einführung des Tanzes sind der Maske verwandt. «The Tempest», von Musik und Tanz durchwoben, weist deutliche

mit den Titeln der Jonsonschen Maskenspiele legt die Vermutung nahe, daß sich unter diesen Musikstücken solche zu Jonsons Spielen finden. In Frage kommen Nr. 1—3, 19, 25f., 52—54, 56f., 60, 66, 68f., 104, 113. — 10—12, 105—107, 127—129, 131, 135f., 61, 28, 34f., 45f., 59, 63, 65, 78, 97, 137f.

¹⁾ Hue and Cry: «Beauties, have you seen.»

¹⁾ Vgl. Enid Welsford: *The Court Masque. A Study in the Relationship between Poetry and the Revels.* Cambridge 1927.

²⁾ «Every man out», «Poetaster», «Volpone», «Epicoene», «Catilina», «Bartholomew Fair», «Staple of News», «The New Inn», «The Sad Shepherd», «The Case is Altered».

Beziehungen zu Jonsons «Hymenaei» und den beiden Queen's Masques auf. — So soll auch im Hinblick auf Shakespeare und das Drama eine spezielle Untersuchung der lyrisch- und tänzerisch-musikalischen Seite von Jonsons Maskenspielen versucht werden.

Da es sich also um die musikalischen Beziehungen handeln soll, fallen bei der Betrachtung diejenigen Spiele aus, in denen Musik nicht enthalten ist: 1. der zweite Teil der «Hymenaei», «The Barriers», der mit dem ersten Teil keinen weiteren Zusammenhang hat¹⁾; 2. «The Speeches at Prince Henry's Barriers»; 3. «The Challenge at Tilt at a Marriage»; 4. «The Masque of Owls». Endlich scheiden aus «An Expostulation with Inigo Jones», «An Epigram of Inigo Jones», «To Inigo Jones Marquis would-be», drei Gedichte, die nur wegen der persönlichen Beziehung mit den Maskenspielen zusammengestellt sind. Zu den selbständigen Maskenspielen treten noch zwei nicht selbständige hinzu, die in Dramen Jonsons enthalten sind; nämlich in «Cynthia's Revels» und «The Tale of a Tub». Von den Entertainments scheiden mangels musikalischer Beziehungen folgende aus: 1. «Part of King James' Entertainment»²⁾, 2. «A Panegyre on the Happy Entrance etc.», 3. «The Entertainment of the two Kings etc.» Es sind an musikalischen Entertainments also vorhanden: 1. «The Satyr», 2. «The Penates», 3. «An Entertainment of King James and Queen Anne», 4. «Love's Welcome at Welbeck», 5. «Love's Welcome at Bolsover». — Das bei C. H. Herford und Percy Simpson, Ben Jonson Vol. II (Oxford 1925) S. 310 behandelte «Entertainment at Blackfriars» von 1620 ist bei Gifford (1858), Cunningham und Morley nicht abgedruckt und war mir unzugänglich.³⁾ Dasselbe gilt von dem von H. Mor-

¹⁾ Vgl. Gifford, S. 676 Sp. 2 oben: Der Marsch von Trommeln und Pfeifen kann hier unberücksichtigt bleiben, da er in keinem inneren Zusammenhang mit dem Inhalt steht und, mit dem musikalischen Reichtum der übrigen Masken verglichen, bedeutungslos ist.

²⁾ Die Musik (vgl. S. 644 Spalte 2 oben) ist ohne tieferen Belang.

³⁾ Das «Entertainment» ist seinem Wesen nach eine Begrüßungsansprache. Demgegenüber steht im Mittelpunkt des Maskenspieles der Tanz. Während die Masken einheitliche Stücke sind, pflegen die Entertainments aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt zu sein. Sofern aber das Entertainment eine, wenn auch bescheidene, Handlung aufweist, sind die Übereinstimmungen mit der Maske durch Dialog, Gesang, Tanz und Instrumentalmusik gegeben.

ley und W. H. Griffin, *English Writers* (London 1895) Bd. 2 S. 411 unter den Masken angeführten «An Interlude. Acted at the Earl of Newhouse for a Birth». Es sei bemerkt, daß auch die Maske von Coleorton («A Masque presented on Candlemas Nighte at Coleoverton», 1618) von R. Brotanek (*Die englischen Maskenspiele*, Wiener Beiträge zur englischen Philologie XV, 1902, S. 218, 354) für ein Werk Jonsons gehalten wird.

Einen Einblick in die Rolle der Musik in den Maskenspielen und Entertainments vermitteln die folgenden Aufstellungen, die am Beispiel von einigen Stücken die musikalischen Partien von den gesprochenen abheben.

THE METAMORPHOSED GIPSIES

1621.

Musik: Robert Johnson, Lanier (?).

(Prolog): Gespräch zweier Zigeuner (in Prosa und Versen).

1. Gitarrenmusik und Tanz.
2. Lied (Jackman) «From the famous Peak of Darby». — Gespräch (in Versen): Patrico — 2 Zigeuner — Hauptmann.
3. Musik und Tanz.
4. Zweites Lied (Patrico): «The faery beam upon you.» — Rede des Hauptmanns.
5. Drittes Lied (Patrico): «To the old long life and treasure.» — Rede des Hauptmanns.
6. Musik und Tanz. — Prophezeiung (alle Prophezeiungen in Versen).
7. Musik und Tanz. — Prophezeiung.
8. Musik und Tanz. — Zwei Prophezeiungen.
9. Musik und Tanz. — Vier Prophezeiungen.
10. Tanz. — Sechs Prophezeiungen.
11. Musik und Tanz.
12. Musik.
13. Tanz und Duett: «Why, this is a sport.» — Gespräch der Clowns (in Prosa).
14. Musik und Country Dances. — Gespräch: Patrico — Clowns. — Zigeuner (Verse und Prosa).
15. Musik und 16strophiges Lied: «Cocklorrel would needs have the devil his guest.» — Dialog und Reden (Prosa und Verse) Clowns — Patrico.
16. Tanz der verwandelten Zigeuner. — Reden und Dialog Patrico — Clowns.
17. Erstes Lied (Jackman): «The sports are done.» — Worte des Hauptmanns.
18. Zweites Lied (Jackman): «Virtue, his kingly virtue.» — Worte des Zigeuners.
19. Drittes Lied (Jackman): «Look, look, is he not fair?» — Worte der zwei Zigeuner.
20. Viertes Lied (Jackman): «Good princes soar above their fame.» — Worte der fünf Zigeuner.

21. Fünftes Lied (Jackman): «Oh that we understood.» — Worte des Hauptmanns.

(Epilog.)

Zur weiteren Verdeutlichung der musikalischen Beziehungen sind die Sing- und Tanzrollen anzugeben, sowie auch eine Übersicht über die Sprechrollen die das zahlenmäßige Verhältnis dieser Personenkreise erkennen läßt.

Singend: Jackman, Patrico, Schreiber des Patrico, Chor (Zigeuner).

Tanzend: der Hauptmann und seine Diener, Zigeuner und Zigeunerinnen.

Redend: der Hauptmann, vier Zigeuner, Jack Cockrel, Tom Clode, Townshead, Paul Puppy; Prudence, Mag, Frances, Christian.

Stumme: fünf kleine Kinder, sechs Diener des Hauptmanns, Clowns, Cicely —, der König, der Sohn des Königs, sowie die Damen und Herren der Hofgesellschaft, denen geweiht wird.

THE MASQUE OF AUGURS

1622.

Szene: die Tur des Hof-Weinkellers. — Gespräch: Notch — Slug — Groom — Vangoose — Lady.

1. Ballade und Barentanz: «Though it may seem rude.» — Gespräch: V. — G. — N. — S.

2. Antimaske der Pilger.

3. Lied des Apollo: «It is no dream.» — Dialog: Apollo — Linus — Orpheus — Branchus — Idmon — Phoemonoe.

4. Lied des Apollo mit Chor: «Behold the love and care.»

5. Gesang des Apollo mit Chor: «Which way, and whence the lightning flew.»

6. Tanz der Fackelträger.

7. Antrittstanz der Auguren.

8. Quintett mit Chor: «The signs are lucky all.»

9. Haupttanz.

10. Chorgesang: «Still, still, the auspice is so good.»

11. Gesellschaftstanz.

12. Lied Apollos mit Chor: «Do not expect to hear of all.» Der Himmel öffnet sich.

13. Terzett: Jupiter — Apollo — Earth, mit Chor: «See, heaven expecteth my returns.»

14. Letzter Maskentanz.

Personen:

Singend: John Urson, der Bärenführer; Apollo, Linus, Orpheus, Branchus, Idmon, Jupiter, Earth. Chor: Auguren, Götter.

Tanzend: 1. Antimaske: Bären; 2. Antimaske: Pilger; Maske: Auguren, Fackelträger.

Redend: Phoemonoe, Peter Notch, Buchhalter, Slug; der königliche Oberkellermeister, Vangoose, Lady.

Stumme: 2 Mädchen, die Götter des Olymps.

CHLORIDIA.

1631.

Szene: Frühlingslandschaft.

1. Duett Zephyrus—Spring: «Come forth, thou gentle Spring.»

2. Duett Najaden—Spring: «Fair maid, but are you come.»

3. Gesang der Spring und der Najaden: «Cupid has ta'en offence of late.»

4. Gesang und Tanz der Nymphen mit Instrumentalbegleitung (Text des Gesanges ist nicht gegeben).

Szenenwechsel.

5. Antimaskentanz der beiden Diener des Zwergs. — Rede des Zwergs.

6. Tanz: Cupid — Jealousy — Disdain — Fear — Disimulation.

7. Tanz: der Höllenfurst und 6 Höllengeister.

8. Tanz: die Nympe Tempest mit 4 Winden.

9. Tanz: 3 Blitze.

10. Tanz: der Donner.

11. Tanz: 5 Regentänzer.

12. Tanz: 7 Schneetänzer.

Szenenwechsel: Laube der Chloris.

13. Großer Chor der Nymphen, Flüsse, Quellen und Spring: «Run out all the floods.»

14. Tanz der Grand Masque: Chloris und die Nymphen.

15. Solo: Spring mit Chor wie in Nr. 13. «Tell a truth, gay Spring.»

16. Zweiter Maskentanz.

Wolkenszenerie.

17. Duett Juno—Iris: «Now Juno and the air shall know.» Der Hügel.

18. Ensemble (Fame, Poesy, History, Architecture, Sculpture, Juno, Iris) und großer Chor: «Rise, golden Fame.» Der Hügel verschwindet.

19. Gesellschaftstanz.

Personen:

Singend: Zephyrus, Spring, Najaden, großer Chor (Nymphen, Flüsse, Quellen), Juno, Iris, Fame, Poesy, History, Architecture, Sculpture, Chloris (Blumengöttin) und 14 Nymphen.

Tanzend: Nymphen (Grand Masque). Antimaske: 2 Diener des Zwergs, Zwerg, Cupid, Jealousy, Disdain, Fear, Dissimulation, 6 Höllengeister, die Nymphe Tempest, 4 Winde, 3 Blitze, Donner, 5 Regentänzer, 7 Schneetänzer.

Redend: der Zwerg.

Stumme: Luftgeister.

LOVE'S WELCOME AT WELBECK.

1633.

1. Duett: Doubt und Love mit Chor der Affection (mit Ritornellen) «What softer sounds are these.» — Dialog Accidence — Fitzale.

2. Gesang zum Dudelsack und Tanz: «With the fant'sies of hey-troll.»

3. Gesang: «Let's sing about.» — Rede des Offiziers.

Personen:

Singend: Doubt, Love (the Passions), Joy, Delight etc. (Chor der Affections), Master Accidence (Schoolmaster of Derby), Father Fitzale (Herald of Derby), ein Sänger (?).

Tanzend: Accidence, Fitzale.

Redend: ein Offizier des Gouverneurs.

Stumme: Stub (Bräutigam), 2 Diener des Bräutigams, die Braut, 6 Dienerinnen der Braut, darunter Mrs. Alphabet (Accidences Tochter), Red-Hood, Green-Hood, Blue-Hood, Tawny-Hood, Motley-Hood, Russet-Hood (die Quintanreiter), ein Spaßmacher.

Über die Teilung des Textes in gesungene und gesprochene Partien bestehen einige Zweifel, wenn auch zum weitaus größten Teil der Befund sicher erscheint. Die gesungenen Partien sind im Text als solche bezeichnet. Brotanek¹⁾ folgert daraus: «Wo nicht ausdrücklich angemerkt wird, daß eine Stelle gesungen wurde, haben wir kein Recht, dies anzunehmen, so lyrisch auch Inhalt und Versmaß sein mögen. In «Pleasure Reconciled» wird ausdrücklich bezeugt, daß ein Gedicht von recht kompliziertem Strophenbau und Metrum durch Merkur gesprochen wurde.» Die Stelle, die hier von Brotanek nur gemeint sein kann («An eye of looking back were well») und als «Speech» bezeichnet ist,

¹⁾ Maskenspiele S. 171 Fußnote 2.

2. daß der Anfang der Stelle vom Chor vorgetragen wird: für Sprechchöre wären in Jonsons Maskenspielen keine weiteren Beispiele zu finden; 3. das Vermerken einer Pause, das wir sonst nur bei musikalischen Stellen finden.¹⁾ Das Aufteilen des einzelnen Verses unter mehrere Vortragende scheint mir auch für Musik zu sprechen. Vgl. «Lovers made Men», die vollständig gesungene Maske, wo dieses Aufteilen auch öfters vorkommt.²⁾ Den Fall, daß eine als gesungen bezeichnete Stelle in Wirklichkeit gesprochen worden sei, nimmt Dent³⁾ an von den 9 Charms der Hexen in der «Masque of Queens». Eine Begründung für diese seine Annahme gibt er freilich nicht. — Zur Maske «Love's Triumph» gibt Brotanek an⁴⁾, daß sie mit einer Rede beginnt. Bereits in der Quartausgabe von 1640 jedoch steht der Gesang des Euphemus am Anfang, und die Vorfabel wird als «Argument» vorausgeschickt, das die Zuschauer mit der Situation bekannt machen soll, damit sie die Vorgänge des Maskenspiels verstehen, «to make the spectators understanders». Es ist anzunehmen, daß das «Argument» als erklärendes Programm den Zuschauern übermittelt wurde, wie es ähnlich bei Lydgates Maskenspielen vorkam.⁵⁾ Demnach ist dieses Maskenspiel rein musikalisch.

Die Komponisten der Maskenspiele sind: Alfonso Ferrabosco: The Queen's Masques, Hymenaei, The Masque of Queens, Love Freed (teilweise). — Henry Lawes⁶⁾: The Hue and Cry (teilweise). — William Webb: Neptune's Triumph (musikalisch = The Fortunate Isles). — Edmund Nelham: Oberon (teilweise). — Nathaniel Giles: Oberon (teilweise). — Robert Johnson: Oberon (teilweise), Love Freed (teilweise), The Metamorphosed Gipsies. — Thomas Lupo: Oberon (teilweise), Love Freed (teilweise). — Nicholas Lanier: Lovers made Men, The Vision of Delight, The Metamorphosed Gipsies (? , teilweise). — Als Komponisten derjenigen Masken, deren Komposition

¹⁾ Vgl. Love's Welcome at W., am Anfang.

²⁾ Vgl. auch I. Schmidt, B. J.'s Maskenspiele, Herrigs Archiv Bd. 27 S. 81f. Alfred Soergel, Die englischen Maskenspiele, Diss. Halle 1882, S. 60. P. Reyher l. c. S. 433. E. Dent, Foundations of English Opera, Cambridge 1928, S. 25.

³⁾ l. c. S. 24.

⁴⁾ l. c. S. 164f. Fn. 2.

⁵⁾ Brotanek l. c. S. 138.

⁶⁾ Vgl. W. McC. Evans: H. Lawes' Life and Works in relation to the Poets, PMLA vol. 51 (N. Yk. 1936), p. 120 ff.

unbekannt ist, kommen außer den genannten in Frage: John Cooper (Coperario), Coleman, Simon Ives, Thomas Giles, William Lawes und Thomas Campion.¹⁾

Über die Tanzformen vergleiche man J. Pulver, *A Dictionary of Old English Music and Musical Instruments*, London and New York 1923. In Frage kommen: Allemande, Coranto, Galliarde, Pavane, Measure, Jig, Country-Dances.²⁾

Von dem in den Masken zur Verwendung kommenden Instrumentarium besitzen wir einige Belege in den Rechnungsbüchern.³⁾ Im folgenden ist die Besetzung der Masken «Oberon» und «Love Freed» angegeben.

«Oberon»: Company of Violins, 3 Violinen, 14 Oboen, 6 + 20 Lauten, 2 Cornette, 15 Instrumente auf der Bühne.

«Love Freed»: 12 Musiker als Priester (Sänger und Spieler), 12 Lauten und Flöten, 10 + 4 Violinen, 15 Musiker zu den Tänzen der Pagen und Narren, 13 Oboen und Posaunen (im ganzen 66 Instrumente).

Angesichts dieses Reichtums an Instrumenten — auch in der Tanzmusik — erscheint Jeffrey Marks Ansicht (cf. «*Music and Letters*», vol. 3., Nr. 4, London 1922, S. 358—71: «*The Jonsonian Masque*»), daß die Tanzmusik oft nur für Trommel und Pfeife war, unwahrscheinlich.⁴⁾

Im einzelnen gibt uns Jonson die Verwendung folgender Instrumente an: *Masque of Blackness*: Wreathed Shells. — *Hymenaei*: 12 Lauten. — *Masque of Queens*: Spindles, Timbrels, Rattles (Venefical instruments), Cornets, Violins. — *Oberon*: Cornet. — *Irish Masque*: Bagpipe, and other rude music, 2 Harps. — *Mercury*: Cornets. — *Golden Age*: 2 Drums, Trumpets, and a Confusion of martial Music. — *Masque of Christmas*: Drum, Bells, Flute, Drum and Fife. — *Pleasure Reconciled*: Cymbals, Flutes, Tabors. — *Gipsies*: Guittara,

¹⁾ Über die Komponisten vgl. Jeffrey Pulver, *A Biographical Dictionary of Old English Music*, London und New-York 1927; ferner Robert Eitner, *Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Leipzig 1900.

²⁾ Vgl. auch Charles R. Baskervill, *The Elizabethan Jig and Related Song Drama*, Chicago 1929. Ferner Viktor Junk, *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart 1930.

³⁾ Vgl. Reyher l. c. S. 510f.

⁴⁾ Mark vermittelt eine gute Vorstellung von den räumlichen Gegebenheiten bei den Maskenaufführungen; doch führt er im übrigen keine Belege für seine Darstellungen an.

2 Pipes. — Time Vindicated: Trumpet. — Neptune: 5 Lutes, 3 Cornets. — Chloridia: Trumpet. — Satyr: Pipe, Cornets, Horns and other Hunting-Music. — Love's Welcome at W.: Bagpipe, Flourishes. — Über die genannten Instrumente gibt wiederum Pulvers Dictionary von 1923 Auskunft. Man vergleiche besonders die Artikel: Bagpipe, Harp, Cornet («Zinken»), Curtal (eine Art Fagott), Hornpipe, Tabor, Timbrel, Cymbal (= Triangel).¹⁾

Im folgenden werden zwei Maskenspiele eingehender besprochen: zunächst die «Masque of Blackness», die den Anfang von Jonsons Maskenschaffen darstellt, sodann die Maske «Oberon», «der Höhepunkt unter den mythologisch-volkstümlichen Masken, dieser seltenen Abart des mythologischen Maskenspiels». ²⁾ Hier sei bemerkt, daß die abfälligen, moralisierenden Bemerkungen Alexander Schmidts³⁾ über die Masken einseitig und übertrieben, ja in ihrer Verallgemeinerung unzutreffend sind. So gibt Jonson in «Lovers made Men» in mythologischer Einkleidung und spielerischer Haltung echte Dichtung, die der tieferen Bedeutung nicht entbehrt. Swinburne⁴⁾ nennt diese Maske «a work of exceptionally simple, natural, and graceful fancy».

The Masque of Blackness.⁵⁾

Die Maske beginnt musikalisch: „In front of the sea were placed 6 tritons, and their music made out of wreathed shells. One of the tritons with the two sea-maids began to sing to the other's loud music, their voices being a tenor and two trebles.«⁶⁾ Wir haben es also mit einem Terzett für zwei Soprane und Tenor mit Bläserbegleitung zu tun. Hinter den «wreathed shells» verbergen sich wahrscheinlich Schalmeien, Flöten u. ä. Die Musik des Terzetts scheint nicht erhalten zu sein.

¹⁾ Vgl. auch C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913.

²⁾ Brotanek l. c. S. 216: „Hier nahm die Antike die edle Art der volkstümlichen Romantik (nicht die literarische) zur Genossin, ohne indes allegorische oder ritterlich-romantische Einschlüsse ganz auszuschließen. So reichen in einigen der schönsten Masken die Gottheiten des Altertums den Schöpfungen des englischen Volksglaubens die Hande. Die Vereinigung scheint sich leicht und innig zu vollziehen, sind doch beide zusammentreffende Gruppen Gebilde der Volksseele.“

³⁾ Gesammelte Abhandlungen, Berlin 1889 S. 133, S. 146f.

⁴⁾ A Study of Ben Jonson, London 1889 S. 68.

⁵⁾ Inhaltsangabe s. Brotanek l. c. S. 185f.

⁶⁾ Zeile 9 u. 16 bei Gifford sowie am Ende des 1. Szenariums.

Um aber wenigstens einen Begriff von seiner Ausdehnung und Metrik¹⁾ zu geben, sei der Text zitiert: «Sound, sound aloud / The Welcome of the orient flood / Into the west / Fair Niger, son to great Oceanus, / Now honor'd, thus, / With all his beauteous race: / Who, though but black in face, / Yet are they bright / And full of life and light. / To prove that beauty best, / Which, not the colour, but the feature / Assures unto the creature.» Hierauf folgt ein großer Teil gesprochener Rede. Die nächste Musiknummer ist eine Blasmusik der Tritonen, die den Sinn hat, die Masquers zum Tanzen aufzufordern, wie aus den vorhergehenden, an Niger gerichteten Worten Äthiopias hervorgeht. — »Here the tritons sounded, and they danced on shore.« Das darauf folgende Lied ist samt der Musik mitgeteilt.²⁾ Nach den nun folgenden Gesellschaftstänzen der Masquers mit den Zuschauern (Measures and Corantos) wird ein Sopranduett mit doppeltem Echo gesungen. Wahrscheinlich hat man es also mit 6 Sopranstimmen zu tun. Die Manier der Echowirkung möge eine kleine Probe zeigen: «Daughters of the subtle flood, / Do not let earth longer entertain you.» / 1. Echo: «let earth longer entertain you.» 2. Echo: «longer entertain you.» —Auf diesen Gesang folgt wiederum eine gesprochene Partie. Den Abschluß der Maske bilden Tanz und Chorgesang. Der Chor ist wohl von den Tritonen und Oceaniden gesungen zu denken, da darin von «Our waters» die Rede ist.³⁾ Der Aufbau der Maske stellt sich also wie folgt dar: Erscheinen der Maskierten, Gesang, Dialog, Antreten der Maskierten, Tänze und Gesang, Schlußwort, Schlußtanz, Schlußgesang.⁴⁾

Oberon, the Faery Prince.⁵⁾

Das Maskenspiel zerfällt in einen im wesentlichen gesprochenen und in einen im wesentlichen musikalischen Teil. Der erste reicht bis «Design'd so long to Arthur's crowns and chair». Er ist mit Musik durchsetzt und bringt 4 musikalische

¹⁾ I. Schmidt l. c. S. 71: «Die Versmaße bieten die größte Mannigfaltigkeit dar. Sie sind im höchsten Grad fließend und ohne alle Härten, daher gewiß auch geeignet, sich singen zu lassen. Im Dialog herrscht der gereimte fünf Fußige jambische Vers; daneben Alexandriner und Trochäen.» Vgl. auch Hogarth l. c. S. 45.

²⁾ Siehe Notenanhang Nr. 4. Verfasser verdankt die Notentexte der Freundlichkeit des Britischen Museums, das photostatische Reproduktionen anfertigte. In Deutschland ist Musik zu Jonsons Maskenspielen, soweit die angestellten Ermittlungen ergaben, nicht vorhanden. Leider war es nicht möglich, eine ganze Maskenmusik mitzuteilen, um ein abgerundetes Bild eines Ganzen zu bekommen.

³⁾ Jonson läßt uns in manchen Fällen darüber im Unklaren, welche Personen die Gesänge singen. Diese Frage ist dann aus dem Inhalt der Gesänge und den sonstigen Umständen zu beantworten.

⁴⁾ Nach Brotanek l. c. S. 136, mit Ergänzungen.

⁵⁾ Inhaltsangabe s. Brotanek l. c. S. 126, vgl. auch die Inhaltsangaben bei Maurice Castelain, *La vie et l'oeuvre de Ben Jonson*, Paris und London o. J. (1907).

Partien: 1. Den Kanon der Satyren, 2. einen weiteren Gesang der Satyren, 3. einen Grotesktanz, 4. einen Gesang der Feen mit Instrumentalmusik. Der zweite Teil enthält 10 gesprochene Verse (Phosphorus: «To rest, to rest . . .»). — Die Maske umfaßt 218 gesprochene und 95 gesungene Verse. Da letztere mindestens dieselbe Zeitdauer beanspruchen wie die ersteren und noch 6 Tänze außer den Gesellschaftstänzen¹⁾ hinzutreten, so haben wir es mit einer überwiegend musikalischen Maske zu tun. Diesen Eindruck hat man beim bloßen Lesen des Textes zunächst nicht.

Text und Musik des Kanons teilen wir hier mit.²⁾ Der Gesang «Now, my cunning lady» wird ebenfalls von den Satyren gesungen, vgl. die vorhergehenden Worte des ersten Satyrs: «Brothers, sing then» und den Gesang selbst (Strophe 2, Vers 6): «Let us Satyrs have a share.» Das nächste Musikstück ist ein Tanz, der sich unmittelbar anschließt: «Here they fell suddenly into an antick dance, full of gesture and swift motion, and continued it till the crowing of the cock: at which they were interrupted by Silenus.» Trotz der Unterbrechung durch Silenus wird also die Dauer dieses Tanzes wohl recht beträchtlich gewesen sein. Wissen wir doch auch, daß die Tänzer unter Umständen bis zur Ermattung tanzen mußten.³⁾ Nur vier gesprochene Verse bilden den Übergang zum nächsten Musikstück: «There the whole palace opened, and the nation of Faies were discovered, some with instruments, some bearing lights, others singing; and within afar off in perspective, the knights masquers sitting in their several sieges: at the further end of all, Oberon, in a chariot, which, to a loud triumphant music, began to move forward.» — Wir haben es hier also mit einem mehrstimmigen Gesang zu tun («Melt earth to sea») und gleichzeitig, wie dem Text nach anzunehmen ist, mit Instrumentalmusik: «loud triumphant music.» Es ist anzunehmen, daß

¹⁾ Vgl. E. Welsford, *The Court Masque. A Study in the Relationship between Poetry and the Revels*, Cambridge 1927.

²⁾ S. Notenanhang Nr. 3.

³⁾ Vgl. Brotanek l. c. S. 280: «König Jakob scheint an die Tänzer große Ansprüche gestellt zu haben. Orazio Busoni berichtet dies von einer Aufführung von 'Pleasure Reconciled' bei Harrison, *Description of England*, ed. Furnivall, part 2, book 3. pag. 58. Jakob rief den ermüdeten Tänzern ärgerlich zu: 'Why don't they dance? What did you make me come here for? Devil take you all! Dance!'

gesang, 6. Lied —, 7. Feenduet, 8. Gesang eines Silvan, 9. großer Chor. — Wir sehen eine große Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Besetzung der Gesangstücke: Sologesang, Duette mit und ohne Chor, ein Terzett, ein Quartett, einen Knabenchor, gemischte Chöre.¹⁾

Da es der Raum verbietet, die musikalischen Partien aller Masken im einzelnen aufzuführen, sei wenigstens, um eine Vorstellung von dem großen musikalischen Reichtum der Spiele zu geben, die Anzahl der Musiknummern in den einzelnen Stücken (Masken und Entertainments) angegeben (in alphabetischer Folge): The Golden Age Restored 12. Pan's Anniversary (The Shepherd's Holiday) 10. Chloridia 19. Entertainment of King James and Queen Anne 1. (For the Honour of Wales 11.) Hue and Cry after Cupid (Masque Celebrating the Marriage of Viscount Haddington) 11. Hymenaei 13. The Fortunate Isles and their Union 13. Love Freed from Ignorance and Folly 11. Love Restored 7. Lovers made Men (Masque of Lethe) vollständig gesungen. Masque of Augurs 14. Masque of Beauty 11. Masque of Blackness 8. Masque of Christmas 7. Masque of the Metamorphosed Gipsies 21. The Irish Masque 6. Masque of Queens 14. Masque in: Cynthia's Revels 5. Masque in: A Tale of a Tub 6. Mercury Vindicated from the Alchemists 11. News from the New World Discovered in the Moon 10. Oberon, the Fairy Prince 15. The Penates (Highgate Entertainment) 1. Pleasure Reconciled to Virtue 15 (mit Vorspiel 26). The Satyr 4. Time Vindicated to himself and to his Honour 12. Love's Triumph through Callipolis rein musikalisch (12). Neptune's Triumph for the Return of Albion 16. The Vision of Delight 15. Love's Welcome at Bolsover 3. Love's Welcome at Welbeck 3.

Zur Kenntnis des Wesens und der Wirkung der Maskenmusik ist uns eine zeitgenössische Quelle willkommen, Francis Bacons Essay «Of Masques and Triumphs» (XXXVII), wo er sich über verschiedene Dinge, die Musik und Tanz der Maskenspiele betreffen, ausspricht. So empfiehlt er von Instrumenten

¹⁾ In einem zeitgenössischen Bericht heißt es über «Oberon»: «a very stately masque, in which were ... rare songs and great varieties of most delicate music.» M. S. Steele, *Plays and Masques at Court* ... (Cornell Studies in English 10). New Haven 1924, p. 165.

getragenen Chorgesang als Tanzmusik. «Tanz zum Gesange ist etwas sehr Prächtiges und Gefälliges, vorausgesetzt, daß es der Gesang eines Chores ist, der erhöht aufgestellt und von verschiedenen Instrumenten begleitet ist¹⁾, und daß das Lied sich dem Gang der Handlung anpaßt.»

Bei Jonson findet sich Gesang zum Tanz anderer Personen in «Hymenaei» («Think yet how night doth waste»), «Gipsies Metamorphosed» («Why, this is a sport»), «Masque of Augurs» («Though it may seem rude»), wo es sich allerdings nicht immer um Chöre handelt. Es finden sich auch Tänze zum Gesang der Tänzer selbst, so in «Love freed» (Gesang der Priester zur measure), «Masque of Christmas» («Hum drum, sauce»), «Chloridia» (Gesang und Tanz der Nymphen mit Instrumentalbegleitung, Text des Gesanges von Jonson nicht gegeben). — «Schauspielerische Aktionen beim Gesange, besonders beim Duett, wirken äußerst gefällig. Anders ist das gleichzeitige Tanzen beim Singen zu bewerten, denn das ist etwas Niedriges und Gewöhnliches. Die Stimmen des Duetts müssen kräftige Männerstimmen sein, ein Baß und ein Tenor, kein Sopran; und das Lied erhaben und tragisch, nicht niedlich oder zierlich.» — Es sind demnach auch Frauenrollen von Männern besetzt worden, oder ein solcher Dialog hätte nur den Männerrollen zugewiesen werden können. Tatsächlich singt eine Hore in Campions Maske zu Lord Hayes Hochzeit Baß, ebenso in Jonsons «Hue and Cry» eine der Grazien.²⁾ Duette der von Bacon geschätzten Art finden sich in «Mercury Vindicated» zwischen Prometheus und Nature und im «Oberon» zwischen den Feen. — Zu den Tanzweisen der Antimasken äußert sich Bacon: «Die Musik soll ergötzlich sein («recreative») und mit einigen ungewöhnlichen Modulationen («changes»).³⁾ — «Verschiedene Chöre, einander

¹⁾ «accompanied with some broken music». Der Ausdruck «broken music» hat verschiedene Bedeutung. Shakespeare in «Henry V.» (V, 2): «Come you answer in broken music.» «Troilus and Cressida» (III, 1): «Fair prince, there is good broken music.» In diesen Fällen ist mehrstimmige Vokalmusik gemeint, in andern Fällen das Zusammenwirken von Instrumenten verschiedener Familien. In den Records des Lord Chamberlain (vol. 477 vom 16. 6. 1660) lesen wir von einem Violinisten, der im «broken concert» mitwirken soll. So ist auch die Stelle bei Bacon zu verstehen. Der Ausdruck wurde ferner noch verwandt für Harfen, Gitarren, Lauten u. a. Instrumente, die ihre Töne nicht aushalten können und auf denen die Akkorde «gebrochen» werden müssen. (Pulver.)

²⁾ S. Notenanhang Nr. 2.

³⁾ S. Reyher l. c. S. 429. — Brotanek will das Wort «changes» in einem

gegenüber aufgestellt, die im Wechselgesang singen, bereiten ein großes Vergnügen.» Auch die Instrumente befinden sich keineswegs an einer Stelle beisammen.¹⁾ So kommt es in Jonsons Spielen vor, daß ein Teil der Musik auf der Bühne seinen Platz hat, wobei die Musiker am Gang der Handlung teilhaben, der andere Teil, z. B. das Orchester für die «Overture», im Saale. So in «Neptune's Triumph», wo beim Erscheinen der Insel Delos Harmony und die Musen im Himmel Musik machen, während die «loud music» zu Beginn natürlich nicht von der Bühne herab erklingt. Ferner in «Hue and Cry»: «Solemn music» zu Anfang, gegen Ende die Musiker als Priester Hymens auf der Bühne. Auch eine Teilung des Chors kommt vor, vgl. «Love's Triumph» («Here stay a while», mit 2 Halbhören, «So love emergent out of chaos», mit 2 Chören), «Neptune's Triumph» («Spring all the Graces»). Eine getrennte Aufstellung der musikalischen Kräfte ist ferner gegeben bei Echowirkungen, wie sie in den Queen's Masques vorkommen. Endlich ist noch von Wichtigkeit Bacons Anweisung: «Laßt die Gesänge vernehmlich und frisch sein, nicht zirpend und schwächlich. Laßt die Instrumentalmusik gleichfalls scharf und laut sein und gut placiert.» Mit dieser Anweisung stimmt es überein, wenn Jonson in seinen Maskenspielen so oft von «loud music» berichtet. Brotanek sucht Bacons soeben zitierte Anweisung wie folgt zu erklären: «Bei der Teilung der Vokal- und Instrumentalkräfte gab es für jeden Klangkörper nur eine verhältnismäßig schwache Besetzung; auf zartes Musizieren und dynamische Effekte im einzelnen verzichtete man daher besser.» Dagegen ist zu sagen, daß für die Court Masques Orchestermusiker genug vorhanden waren, um auch bei leisen Stellen noch genügend Tonstärke zu entwickeln, gab es doch im «Oberon» 60 Instrumente + company

andern Sinne aufgefaßt wissen; er verweist auf Beaumonts Masken vom Inner Temple und Gray's Inn, an deren Vorbereitung Bacon regen Anteil genommen habe, und zwar auf das Auftreten der Statuen (English Masques ed. by H. A. Evans, London 1909, Warwick Library, S. 94), wo es heißt: «At their coming the music changed from violins to hautboys, cornets etc., and the air of the music was utterly turned into a soft time, with drawing notes excellently expressing their natures, and the measure likewise was fitted unto the same.» Ich glaube aber, daß der Ausdruck «strange changes», im Sinne von: «ungewöhnliche Modulationen» aufgefaßt, ebenfalls ein wichtiges Element zur Charakterisierung der Antimaskentänze bezeichnen würde. Vgl. auch Brotanek l. c. S. 263.

¹⁾ Vgl. hierzu auch Dent l. c. S. 21f.

of violins, davon 45 außerhalb der Bühne, in «Love Freed» 66 Instrumente. Außerdem kommt bei Sologesängen, auf die sich Bacons Forderung nach starkem Ton doch auch bezieht, die von Brotanek als Grund angegebene Teilung der Vokalkräfte nicht in Frage. Vielmehr erklärt sich die uns freilich auffällig erscheinende Weisung Bacons aus dem Zeitgeschmack.¹⁾ Auch Bacons Bemerkungen über die Duette erscheinen uns willkürlich, können aber auch nicht durch äußere Umstände erklärt werden.

Sehr bemerkenswert ist die Tatsache, daß in den Maskenspielen der dramatische Gesang nicht von den Schauspielern selbst, sondern von besonderen Gesangskräften ausgeführt wurde. So werden in den Maskeraden zur Taufe Prinz Heinrichs (1594) die Sirenen angewiesen, ihre Bewegungen nach dem Gesang der Musiker zu regeln.²⁾ Im gleichen Sinne heißt es: «Sing that sing can, for my part I will only, while you sing, keep time with my gesture, à la mode de France» (Entertainment at Caversham House).³⁾

Der Anteil, den die Musik an den Masken hat, ist bei den einzelnen Spielen verschieden. Einmal sind quantitative Unterschiede vorhanden; weiter bemerken wir, daß auch die Art und Weise, wie die Musik an den Stücken beteiligt ist, die innere Bedeutung der Musik, eine verschiedene ist. Es lassen sich 5 Typen in dieser Hinsicht unterscheiden:

Der Typus der rein musikalischen Maske ist durch 3 Spiele vertreten: 1. Love's Triumph through Callipolis, 2. Lovers made Men⁴⁾, 3. The Vision of Delight. Bei dieser letzten Maske ist es allerdings fraglich, ob sich die Bemerkung am Beginn des Textes: «stile recitativo» auf das ganze Stück bezieht. In der Folioausgabe von 1640 heißt es: «Delight spake in song, stilo recitativo.»⁵⁾ Demnach hätten Wonder, Phant'sie und Aurora ihre Verse gesprochen. — Die genannte Gruppe könnte man also als «Kurzoperen» mit Ballett bezeichnen.

Eine besondere Bedeutung hat die Musik in denjenigen Maskenspielen, in denen sie sowohl den Anfang wie auch den

¹⁾ Können wir doch auch z. B. im 19. Jahrhundert stellenweise Gefallen an lärmender Instrumentation feststellen.

²⁾ J. Nichols, The Progresses etc. of James I., Vol. 3, London 1828, S. 353 ff.

³⁾ Brotanek l. c. S. 265.

⁴⁾ «The whole masque was sung after the Italian manner stilo recitativo by Master Nicholas Lanier.» Vgl. Gifford VII, 290.

⁵⁾ Vgl. Reyher l. c. S. 434 Fn. 1.

Abschluß bildet. Sie versetzt den Zuschauer und Hörer in eine andere Welt und verleiht dem ganzen Spiel eine besondere Note. Ebenso wird der Hörer mit Musik wieder aus der Welt des Scheins entlassen. Die Musik gibt gleichsam den Rahmen, innerhalb dessen das farbenprächtige und phantastische Bild der Maske gezeigt wird. Zu diesem Typus also, bei dem natürlich Musik auch innerhalb des Spieles vorkommt, und der dem Typ der rein musikalischen Maske am nächsten steht, gehören die folgenden Masken¹⁾:

A) mit selbständiger Instrumentalmusik beginnend (Overture): 1. Mercury Vindicated: Loud music, after which the scene is discovered. 2. Golden Age: Loud music. Pallas descending to a softer music.

B) die eröffnende Instrumentalmusik erklingt bei offener Szene und begleitet den Auftritt der Personen: 1. Hue and Cry. 2. M. of Queens. 3. Love Freed. 4. Pleasure Reconciled.

C) mit Gesang beginnend: 1. The Queen's Masques (M. of Blackness): Terzett. 2. Hymenaei: Gesang mit Chor. 3. Chloridia: Duett.

Den musikalischen Abschluß bilden Instrumentalmusik (The Satyr), Gesang verschiedener Art, Tanz oder Gesellschaftstanz. Letzteres ist der Fall in «Chloridia»; so wird der Ablauf des eigentlichen Spiels nicht unterbrochen. Zu dieser Anlage, die vom rein künstlerischen Standpunkt aus die beste ist, ist Jonson erst in seiner letzten Maske gelangt.

Den geraden Gegensatz zum zweiten Typ bilden diejenigen Masken, die in gesprochener Rede beginnen und ebenso enden. Bei ihnen erscheint die Musik mehr als äußere Zutat. «For the Honour of Wales» ist nur ein Vorspiel zu einer andern Maske. Es ist erst nachträglich aus einem äußeren Anlaß, nämlich auf Wunsch des Königs, zu «Pleasure Reconciled» hinzugefügt worden. — «News from the New World» ist «ein Angriff des

¹⁾ Die «loud music», die bei Beginn mancher Masken verzeichnet ist, scheint nicht in allen Fällen, wie Brotanek l. c. S. 261 will, nur während des Einzugs der Hofgesellschaft bis zur Herstellung der Ordnung ertönt zu sein. Vielmehr kann sie in den meisten Fällen als Overture in unserm Sinne angesprochen werden. Nicht so in Neptune's Triumph; denn andernfalls wäre sie sicher auch bei der inhaltsgleichen Maske Fortunate Isles angeführt. Allerdings ist es sehr wohl möglich, daß Musik als «Ordnungsruf» allen Masken vorangegangen ist. Dies bleibt bei der folgenden Aufstellung natürlich unberücksichtigt.

Dichters auf den noch in den Kinderschuhen steckenden und doch schon die bedenklichsten Auswüchse zeitigenden Journalismus. Eine persönliche Anspielung geht offenbar auf die Neuigkeitskramer vom Schlage Chamberlains; ließ dieser doch über Jonsons Masken immer die ungünstigsten und boshaftesten Berichte an seine Kundschaft gelangen.»¹⁾ Wir haben es in dieser Maske also mit Satire und Polemik zu tun und verstehen es, wenn hier die Musik («the food of love») nicht den Rahmen abgibt. Auch sonst hat sie keinen hervorragenden Anteil. Sie ist ziemlich schematisch durch 4 aufeinander folgende, numerierte «Songs» mit eingelegten Tänzen vertreten.²⁾ Zu dem Charakter des Ganzen paßt es auch, daß die Maske in Prosa abgefaßt ist. Nur die letzten Worte sind 4 Verse; vielleicht wollte der Dichter nach dem unmittelbar vorhergehenden Gesang nicht wieder zur Prosa am Schlusse nochmals zurückkehren. — Ob bei der Maske «The Metamorphosed Gipsies» der Beginn und Schluß in Prosa ursprünglich ist, ist fraglich. Das Stück wurde dreimal vor König Jakob aufgeführt und hat zweimal Abänderungen erfahren.³⁾ — Man beachte, daß diese ohne Musik beginnenden und schließenden drei Masken mit Prosa, nicht mit Versen, beginnen. Weniger einleuchtend wirkt das Fehlen der Musik am Beginn und Schluß von «Pan's Anniversary». Jedoch beginnt und schließt die Dichtung mit Versen, von denen die letzten eine Mahnung des Schäfers an seine Genossen darstellen, während die Anfangsworte lyrisch im engeren Sinne sind. Herford und Simpson⁴⁾ sprechen übrigens von «The opening Song of the nymphs and shepherd». Gerade hier ist es wohl denkbar, daß die Anfangsworte gesungen worden sind (vgl. das über «Beauties, have you seen» Gesagte, S. 60).

¹⁾ Brotanek l. c. S. 167. — Zu Chamberlain vgl. «Court and Times of James I.», London 1848, vol. 1 S. 357, 459, 462; vol. 2 S. 356, 445, 490. «Court and Times of Charles I.», London 1848, vol. 2 S. 91, 95, 158 ff.

²⁾ Zum Historischen ist hier zu bemerken, daß die Teilung der Masken in einen gesprochenen und einen musikalischen Teil das Ursprüngliche ist (vgl. Soergel l. c. S. 30 f.). Jedoch erblicken wir gerade in der Abwechslung und Verflechtung musikalischer und nichtmusikalischer Partien einen Vorzug. — In der M. of Queens beginnt die Reihe der 9 Hexenlieder gleich zu Anfang. Die Hauptmaske von «Mercury» ist rein musikalisch. Vgl. Reyher l. c. S. 433.

³⁾ Vgl. Brotanek l. c. S. 220. Tanzmelodien aus dieser Maske s. Noten-
anhang Nr. 1.

⁴⁾ II S. 325.

Das Entertainment «The Penates» ist nicht musikalisch angelegt. Es enthält nur ein Musikstück, ein Terzett, dessen Vorhandensein im Verhältnis zum Ganzen mehr zufällig wirkt.

Einen fast ebenso großen Raum wie der zweite Typ (mit Musik beginnend und schließend) nimmt der vierte Typ ein, bei dem die Maske ohne Musik beginnt, jedoch mit Musik abschließt. In einem beschränkten Maße findet sich jedoch zu Beginn auch dieser Spiele mitunter eine Beziehung zum Musikalischen, die nicht als unwesentlich anzusehen ist. So bläst im «Oberon» zu Anfang der seine Genossen herbeirufende Satyr dreimal in sein Horn. In der «M. of Christmas» tritt dieser zum Klang der Trommel auf. «Time Vindicated» beginnt mit einer Trompetenfanfare. Auch «The Satyr» beginnt mit Hörnerklang beim Herannahen des königlichen Paares. — In dem «Entertainment of James and Anne» ist Musik nur als Schlußgesang vorhanden. — In der «Irish Masque» dient die am Anfang stehende komische Szene der Diener als Vorbereitung für den Tanz der Herren. Sie kann ihrem Inhalt entsprechend einer musikalischen Ausgestaltung sehr wohl entraten, und überdies kann das Iren-Englisch am wirksamsten im gesprochenen Wort seine komische Wirkung ausüben. — Eine besondere Stellung unter den Masken dieses vierten Typs nehmen «Love Restored» und die Augurenmaske ein, die in einen nicht-musikalischen und einen musikalischen Teil zerfallen. Bei jener wird nach dem ersten Musikstück allerdings noch eine gesprochene Rede eingelegt, worauf dann unmittelbar nacheinander die übrigen 6 musikalischen Nummern den zweiten Teil bilden, bei der Augurenmaske folgen gar 11 musikalische Nummern aufeinander bis zum Schluß, nachdem 3 schon vorausgegangen waren. — Es ist wohl zu beachten, daß 5 von den 6 Masken dieses Typs in Prosa und nicht in Versen beginnen. Eine ähnliche Beobachtung konnten wir beim dritten Typ machen. (Vgl. S. 72.)

Endlich ist noch ein fünfter Typ vertreten: musikalischer Beginn und nicht-musikalischer Abschluß. Dieser weniger ansprechende Typ, der die Empfindung einer Inkongruenz hervorzurufen geeignet ist, kommt aber nur einmal vor und zwar bei dem Entertainment «Love's Welcome at Welbeck». Doch kann man die Entertainments ohnehin nicht als künstlerisch einheitliche und vollwertige dichterische Leistungen ansehen.

Nicht unwesentlich ist es, sich die innere Stellung Jonsons

zur Musik und seine musikästhetischen Vorstellungen zu vergegenwärtigen, die wir z. T. den musikalischen Angaben in seinen Masken entnehmen können. Diese Stellen seien daher im folgenden angeführt. Hymenaei: contentious music, rare (and full) music, a soft strain of music. — Hue and Cry: solemn music (zum Auftritt der Venus), odd music to a subtle capricious dance, loud and full music. — M. of Queens: a kind of hollow and infernal music (zum Auftritt der Hexen), strange and sudden music (to a magical dance), a sound of loud music (as if many instruments had made one blast — was sie vermutlich auch wirklich taten), full triumphant music. — Oberon: a loud triumphant music. — Love Freed: strange music of wild instruments. — Irish Masque: a solemn music of harps. — Golden Age: loud music and softer music, martial music. — Pleasure Reconciled: a wild music of cymbals, flutes and tabors. — Chloridia: rejoicing song.

Weiter ist in diesem Zusammenhang Jonsons Epigramm Nr. 130, «To Alphonso Ferrabosco, on his Book», sehr bemerkenswert. Hier erinnert Jonson daran, daß die Musik seelisches und körperliches Leid heile, die Affekte säntfuge u. a. m. (vgl. unten), und spricht Ferraboscoss Gesängen alle nur erdenklichen Wirkungen zu.

Aus den aufgeführten Angaben in den Maskenspielen erkennen wir Jonson als einen musikalischen Menschen, der nicht etwa nur deswegen der Musik in seinen Spielen einen breiten Raum gönnte, weil seine Zuhörer es wünschten, sondern der sich der Musik gern bediente, um seine poetischen Absichten zu unterstützen. So erkennt er in der M. of Blackness «the singular grace of music (and dance)» an. Im Nachwort zu den Hymenaei spricht er von der «divine rapture of music».¹⁾ In der M. of Queens nennt er die Musik «The work and honour of my excellent friend, Alphonso Ferrabosco». Wie die Ausdrücke solemn — triumphant — martial — rejoicing music u. ä. zeigen, betrachtet Jonson Musik vom Standpunkt der Affektenlehre, die besagt, daß die Musik der Nachahmung und Erregung, bzw. Beeinflussung von Affekten dient, eine Theorie, die einem Dichter naturgemäß naheliegt. — Auch die Rolle, die die Musik im Altertum spielte, ist Jonson selbstverständlich geläufig, wie

¹⁾ Vgl. Pulver, Biogr. Dict. S. 186.

auch das Epigramm auf Ferrabosco¹⁾ zeigt: die Sagen von der Wunderkraft der Musik, die uralte Verbindung von Musik und Astronomie bei den Chaldäern, Ägyptern und Pythagoräern. Eine solche Anspielung findet sich auch in «The Fortunate Isles»: «The old musicians play and sing etc.» In diesen Versen ist von Arion, Anakreon, Stesichorus, Linus, Orpheus, Amphion und Apollo die Rede.

Das Epigramm auf Ferrabosco erscheint inhaltlich etwas konventionell, und seine Lobsprüche auf den Musiker erscheinen uns übertrieben. Man darf jedoch nicht außer acht lassen, daß die Komposition kunstmäßiger vokaler Bühnenmonodien zu jener Zeit noch in den Anfängen stand. Bei den wenig erforschten Notenschätzen ist es schwer, hier ein gültiges Urteil abzugeben. So äußert sich Rolland²⁾: «Il faudrait compléter ce chapitre par des recherches dans le pays même, où sont nombreuses et sans doute peu explorées les collections du XVIIe siècle.» Ferner Robert Haas³⁾: «Leider fehlt uns der Einblick in diese englische Vorgeschichte der Monodie Purcells.» Ähnlich auch Hubert-Parry⁴⁾: «Of the instrumental music of the masques (gemeint ist wohl hauptsächlich die «symphonische», nicht die Tanzmusik) it is very difficult to authenticate examples.» — Die Urteile über die englische Musik jener Zeit, insbesondere auch zu den Maskenspielen, gehen entsprechend stark auseinander.⁵⁾

Wenden wir uns nun den mitgeteilten Musikstücken zu, die aus bisher nicht wieder neugedruckten Sammlungen des 17. Jahrh., zum Teil aus alten Manuskripten stammen, um hieraus bescheidene Anhaltspunkte für eine Beurteilung der Musiker Ferrabosco, Henry Lawes, Nelham und Webb, vielleicht auch Robert Johnson und Lanier zu gewinnen. — Die Deklamation Ferraboscós ist teilweise recht anfechtbar. Die

¹⁾ Ein weiteres Epigramm auf denselben ist Nr. 131.

²⁾ L'opéra en Angleterre.

³⁾ Handbuch d. Musikwissensch. ed. Bücken, Die Musik des Barock, S. 121 ff.

⁴⁾ l. c. S. 203.

⁵⁾ Vgl. W. Nagel, Annalen der englischen Hofmusik (Monatshefte für Musikgeschichte 26, 27, Beilage 2), Eitner (Monatshefte für Musikgeschichte 27, Nr. 2, Mitteilungen: Masque in Honour of Lord Hayes), Brotanek l. c. S. 265 f., Hubert-Parry, Oxford History of Music, vol. 3, 1902, S. 194 betr. Ferrabosco.

von Pulver und Hubert-Parry hervorgehobene akzentuierende Prosodie der Deklamation bei Henry Lawes erscheint im Vergleich mit Ferrabosco wirklich beachtlich. Wir gewahren bei diesem gedehnte Notenwerte auf unbetonten Silben.¹⁾ — Der Kanon von Nelham, dessen Auflösung auf Grund der Notierung einer Stimme mit nur einem gegebenen Einsatzzeichen ²⁾ zunächst bedenklich erschien, schreckt vor beträchtlichen Härten in der Stimmführung und Harmonik nicht zurück; dies paßt zu dem burlesken Text. Ein zweiter Kanon desselben Autors, der dem Verfasser vorlag, zeigt weit mehr Glätte und Ebenmaß. — Die Komposition von Webb (Notenanhang Nr. 5) zeigt über Ferrabosco hinaus keine Vorzüge, wenn auch die Deklamation besser ist. Die von Dent l. c. bei seiner Besprechung eines längeren Satzes von Lawes gerühmte Einheitlichkeit des Tonartlichen ist bei Webb durchaus nicht vorhanden. Eine Festigung des Tonartgefühls im modernen Sinne ist auch sonst noch nicht erreicht, am weitesten vorgeschritten ist in dieser Hinsicht Ferrabosco. — Am erfreulichsten und überzeugendsten wirkt die knappe, aber recht gefällige Art von Henry Lawes, einem Schüler Coperarios (Notenanhang Nr. 2).³⁾ Dent⁴⁾ erkennt Lawes' deklamatorische Fähigkeit nur mit Einschränkungen an. «Seine musikalische Deklamation ist wie diejenige von Lanier und Ferrabosco in ihren früheren Jahren unzweifelhaft von Caccini abgeleitet. Die mehr lyrische Maske folgt nämlich natürlicherweise mehr diesem als den Dramatikern Peri und Monteverdi.⁵⁾ Lawes erstrebt das Gleichgewicht von Wort und Musik, der Musiker opfert seine Persönlichkeit dem Dichter, aber er hat nicht genug literarischen Sinn oder nicht genug musikalische Technik, um ständig sauber zu deklamieren. Die Themen von William Lawes sowie Coleman und anderen Komponisten der Zeit haben deklamatorischen Typ; gleichwohl sind die Vokalstimmen verhältnismäßig schwach in der melodischen Linie.»

Im ganzen wirken die dem Verf. vorliegenden Tänze, die, ebenso wie weitere Kompositionen von Ferrabosco, nicht alle mitgeteilt werden konnten, überzeugender als die Gesangskompositionen. Dies ist insofern erklärlich, als die Tanzkompo-

¹⁾ Vgl. auch Hogarth l. c. S. 53.

²⁾ Mit Beginn des 4. Taktes.

³⁾ Vgl. I. Schmidt l. c. S. 69. Burney bei Hogarth S. 64 beurteilt Lawes sehr ungünstig.

⁴⁾ l. c. S. 29.

⁵⁾ Vgl. hierzu auch Hubert-Parry l. c. S. 198.

sition nicht mit den Schwierigkeiten der Vokalkomposition zu tun hatte, die sich dem Experiment der neuen Stilrichtung hingab; auch lassen die Begleitungen zu den Gesängen Ferraboscós vielfach melodischen Fluß und Gewandtheit vermissen. Als Komponist der Zigeunermaske kommen Johnson und Lanier in Frage.¹⁾ Bei diesen Tänzen haben wir je zwei Teile vor uns, von denen der erste im geraden, der zweite im ungeraden Takt steht, wie die Folge Allemande-Courante, der Typ des Tanzes und «Nachtanzes». Bei der Zigeunermaske wird es sich praktisch nicht um Allemande und Courante, sondern um Country Dances handeln.²⁾ Wir stellen fest, daß die übliche Periodisierung der Tanzmelodien in 8 bzw. 4 Takte nicht durchweg eingehalten ist (Dehnung von Notenwerten).³⁾

Zu den mitgeteilten Noten ist noch einiges über ihre praktische Ausführung zu bemerken. Die Gesänge Ferraboscós sind im Original in französischer Lautentabulatur notiert. Es ist aber keineswegs so, daß diese Notierung als Begleitinstrument die Laute oder nur die Laute erfordert. So heißt es zu dem Gesang «So Beauty on the Waters stood»: «These . . . were by the musicians with a second song, sung by a loud tenor celebrated.» Diese Ausdrucksweise läßt es durchaus zu, an verschiedenartige Begleitinstrumente zu denken. Vgl. ferner M. of Queens: «From the music which attended the chariots, by that most excellent tenor voice and exact singer, her majesty's servant, master Io. Allin, this ditty was sung.» Daß der Standort des Sängers bei den Musikern ist, soll doch wohl deren Mitwirkung andeuten, und zwar ohne daß man lediglich Lautenbegleitung annehmen müßte. Die Notierung in Lautentabulatur stellt vielmehr ein einfaches und bequemes Verfahren für den Kom-

¹⁾ Vgl. Reyher l. c. S. 80, wonach Johnson wenigstens einen Teil der Maske komponiert hat, während der andere evtl. von Lanier ist. Überhaupt sind an manchen Maskenkompositionen mehrere Komponisten beteiligt: so stammen im «Oberon» der Kanon von Edmund Nelham, die Tänze von Johnson; Thomas Lupo hat die Tänze in Partitur gesetzt (vgl. darüber u. S. 78). Außerdem ist Nathaniel Giles an der Musik beteiligt, vgl. die Rechnungsbücher bei Reyher l. c. S. 511. Bei «Love Freed» sind die Gesänge von Ferrabosco (gezeichnet F.). Der Lautensatz derselben ist von Robert Johnson, die Instrumentierung der Tänze von Thomas Lupo (Reyher ebd.).

²⁾ Vgl. S. 56, Nr. 14.

³⁾ S. Notenanhang Nr. 1.

ponisten dar, eine Praxis, die in der damaligen Zeit üblich war.¹⁾ Für den praktischen Zweck der Aufführung mußten erst aus der Tabulatur die einzelnen Stimmen für jeden der Spieler der verschiedenen Instrumente eigens herausgeschrieben werden. Der Hersteller der Partitur mußte sich aber gleichzeitig auch als Instrumentator betätigen, wenn auch vielleicht generell die Instrumente, die Verwendung finden sollten, vom Komponisten vermerkt sein mochten. Noch einfacher machte sich dieser seine Aufgabe, wenn er nur zwei Stimmen komponierte, Oberstimme (Singstimme) und Baß. Dies ist der Fall bei dem mitgeteilten Satz von Webb²⁾ und bei den Tänzen. Hier mußte der Partiturhersteller und Instrumentator erst einmal die fehlenden Mittelstimmen ergänzen, was er nach den Gesetzen der Harmonie, die durch die zweigegebenen Stimmen meist eindeutig bestimmt war, zu vollführen hatte.³⁾ (In unseren Beispielen haben die Komponisten nicht einmal vom bezifferten Generalbaß Gebrauch gemacht, d. h. die gewünschten Akkorde sind noch nicht durch Ziffernschrift bezeichnet, was seit 1600 erst allmählich üblich wurde.) Von der Maske Oberon wissen wir, daß Thomas Lupo die Tänze in Partitur gesetzt hat. Lag nun Partitur und Instrumentierung — sei es nach Tabulatur oder Eckstimmennotierung fertiggestellt — vor, so war damit immer noch nicht der genaue Notentext desjenigen gegeben, was in Wirklichkeit erklang. Sondern an Hand der gegebenen Töne seiner Stimme konnte jeder Spieler noch hier und da Ausschmückungen anbringen, Verzierungen, Akkordbrechungen, Passagen u. ä., doch so, daß er mit den gegebenen obligaten Stimmen nicht in Konflikt kam. Goldschmidt gibt an, daß, um dies zu vermeiden, jedem Spieler die Gesamtpartitur vorlag.—

Was die Stellung der Maskenkompositionen — Jonsons Maskendichtung umfaßt die Jahre 1603 bis 1634 — in der Musikgeschichte betrifft, so folgen wir hier den englischen Forschern Dent⁴⁾ und Hubert und Parry⁵⁾, da diese sich auf Grund des in England befindlichen Notenmaterials das beste Bild davon machen können — sind doch die hier mitgeteilten Proben nur ein ganz kleiner Teil davon. Willibald Nagel, Geschichte

¹⁾ Vgl. hierzu Hugo Goldschmidt, Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts (in: Monatshefte für Musikgeschichte, 27. Jahrgang, Nr. 4f.). ²⁾ Notenanhang Nr. 5.

³⁾ Dent l. c. S. 29.

⁴⁾ l. c. S. 3, S. 18.

⁵⁾ l. c. S. 200, S. 204.

der Musik in England 2. Teil, Straßburg 1897, erwähnt lediglich die Existenz der Maskenspiele. Desselben «Annalen der englischen Hofmusik»¹⁾ streifen unsere Frage nur. Zu wünschen wäre, daß die in England befindlichen Notenschätze einem größeren Kreise zugänglich gemacht würden. — Rein literarisch betrachtet, wiegen die Masken im allgemeinen recht leicht. Aber nur, wenn man sie in Verbindung mit der Musik und der Ausstattung betrachtet²⁾, wird man ihnen gerecht. Hatten doch die Anfänge der Gattung Maskenspiel mit Literatur nichts zu tun. — Die Maske bot den Komponisten Gelegenheit, verschiedene musikalische Formen zu einem Ganzen zusammenzufügen. Dabei waren die einzelnen Bestandteile unabhängig voneinander; so sind auch an einigen Masken mehrere Komponisten beteiligt. Die Form als Ganzes ließ kaum fortschreitende Entwicklung zu, eine solche ist nur bei den Einzelnummern zu suchen. Von einem Musikdrama kann also nicht die Rede sein.

Die Kompositionen zu Jonsons Masken fallen in die Zeit, da in Italien in Oper und Gesang der neue Stil, *stile recitativo* (*rappresentativo*), aufgekommen war.⁴⁾ Auch in die Maskenkomposition dringt er ein, wie in «The Vision of Delight» ausdrücklich bezeugt ist. Die Masken boten zu Stilexperimenten Gelegenheit, wie sie den Kirchenkomponisten der elisabethanischen Zeit nicht gegeben war. Zwar zeigen die Maskenkomponisten, die vielfach Dilettanten waren, nicht so großes Können wie jene; aber das historische Interesse an den Maskenmusiken ist groß, da sie die ersten bedeutenden Erzeugnisse der neuen

¹⁾ Monatshefte für Musikgeschichte 26, 27, Beilage 2.

²⁾ Ph. Aronstein, Ben Jonson (Literarhist. Forschungen ed. Schick u. v. Waldberg, H. 34, S. 184, 208f., 88ff., 98), vergleicht sie mit Revuen.

³⁾ Vgl. Herford-Simpson, Ben Jonson, Bd. 2.

⁴⁾ Vgl. hierzu Ch. Spitz, Die Entwicklung des Stile Recitativo (Archiv für Musikwissenschaft, 3. Jahrg. 1921, S. 237): «Den Schwerpunkt im Musikdrama verlegen die Florentiner Meister in das Rezitativ, als innere Stütze und Wertmesser des Kunstwerks. Wohlgemerkt ist dies eines der leitenden Prinzipien dieser neuen Gemeinde, ohne daß sie annähernd schon ihren Forderungen in der Praxis gerecht wurde. Man muß sich hüten, den Begriff *stile recitativo* zu eng zu fassen, und etwa vergleichsweise nur an solche Rezitativstrecken denken, wie wir sie im Gegensatz zur geschlossenen Arie in den Opern des 18. und auch noch des 19. Jahrhunderts kennen; sondern jener Begriff verkörpert in seiner ideellen Vollendung für die Florentiner Camerata die weitestgehende Möglichkeit, packend und wahrheitsgetreu dramatische Affekte durch das Mittel des Sologesangs wiederzugeben.»

weltlichen Kunst in England sind. Obwohl die englischen Maskenkomponisten von den Italienern beeinflusst sind (italienische Komponisten wirken in England neben englischen), zeigen sich doch charakteristische Unterschiede. Während das italienische Rezitativ melodisch und rhythmisch frei ist, ist das englische taktmäßig deklamiert und melodisch formal gebunden. So nähert sich dieses mehr den Gedichtvertonungen Caccinis («Nuove musiche») als dem dialogischen Opernrezitativ. Die Trennungslinie ist aber nicht scharf zu ziehen. In der Maske liegt der Nachdruck nicht so sehr auf dem Dramatischen als vielmehr auf dem Lyrischen. In den lyrischen Gesängen aber zeigt sich ein anderes Element, und das ist das englische Volkslied. Unter den lyrischen Gesängen der Masken finden wir vollständige, einfache Lieder, deren Charakter dem des Volksliedes ähnlich ist.

The Gypsies Masque (1621)¹⁾

Robert Johnson

1.

Beauties, have you seen —.

Henry Lawes

2.

Beau-ties, have you seen a boy cal - led Love, a

¹⁾ Im Original sind nur die Eckstimmen notiert.

litt - le boy? al - most na - ked, wan - ton, blind,
 cru - ell now and then as kind. If he be a -
 mongst you, say, he is Ve - nus run a - way.

Canon a 4: Buz quoth the Blew Fly —.

(Oberon 1611)

Edmund Nelham

3.
 Buz quoth the blew fly, Hum quoth the bee,
 Buz and Hum and so do we: in his ears, in his nose,
 thus as you see. He eat a dormouse, else
 it was he. Buz, you have a thing a-
 bove your knee, I think it is as black as black may be.

Come away!

(M. of Blackness, 1605)

Alfonso Ferrabosco

8 Come a-way, come a-way! we grow

This system contains the first three measures of the piece. The vocal line (treble clef) begins with a rest, then moves to a half note 'C' in the second measure, and continues with a half note 'G' in the third measure. The lute line (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

je - lous of your stay. If — you do not stop-pe your

This system contains measures 4 through 7. The vocal line continues with a half note 'B' in measure 4, a half note 'A' in measure 5, and then a half note 'C' in measure 6. The lute line continues with a similar accompaniment.

eare, we shall have more cause to feare Sirens of the land, then

This system contains measures 8 through 11. The vocal line continues with a half note 'G' in measure 8, a half note 'A' in measure 9, and then a half note 'C' in measure 10. The lute line continues with a similar accompaniment.

they to — doubt the Si - rens of the Sea.

This system contains measures 12 through 15. The vocal line continues with a half note 'B' in measure 12, a half note 'A' in measure 13, and then a half note 'C' in measure 14. The lute line continues with a similar accompaniment.

Come, come, noble nymphs!¹⁾

(Neptune's Triumph — Fortunate Isles, 1625)

(At a masque, to invite the ladies to dance) William Webb

Come, come, noble nymphs, and do not hide the

Proteus

5.

joys for which you so provide. If not to ming - le with us

Saron

men, what make you here? go home a - gen. Your

Portunus

dressings do con-fess by what we see, so cu-rious parts of

Pallas and A-rack-ne's arts, that you could mean no less.

¹⁾ Im Original sind nur die Ekkestimmen notiert.

Shakespeares Mädchen und Frauen.

Ein Vortrag

vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Hans F. K. Günther.

Ich möchte einmal wagen, die Mädchen und Frauen Shakespeares mit dem Blicke eines Erbgesundheitsforschers zu betrachten, eines Eugenikers, wie die Angelsachsen sagen, eines Menschen, der sich gefragt hat, welche Auffassung von Liebe und Ehe einem Volke zu seiner Aufartung angemessen oder nötig sein wird, eines Menschen, der sich ferner gefragt hat, auf welchen Schlag von Mädchen und Frauen der Blick der männlichen Jugend eines Volkes gelenkt werden sollte, damit dieses Volk sich in seinem Erbwerte steigern, damit es eine tüchtigere, schönere, edlere Nachkommenschaft erzeuge als die vergangenen Geschlechter. Wir wissen ja, daß die Aufartung eines Volkes nur angebahnt werden kann durch Kinderreichtum der Gesunden, Tüchtigen, Schönen und Edlen und durch Kinderarmut oder besser Kinderlosigkeit der Erblich-Minderwertigen. Der völkische Staat seit 1933 hat in weitblickender Weise die Ausmerze minderwertiger Erbanlagen in unserem Volke eingeleitet durch das Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses, durch Gesetze über Eheverbote, über Sicherungsverwahrung und durch andere Maßnahmen. Bei entschlossenem Willen eines Staates ist es nicht schwierig, ausmerzende Maßnahmen durchzuführen. Viel schwieriger wird es sein, eigentlich aufartende Maßnahmen zu treffen, d. h. die Bevölkerungsbewegung in einem Staate so zu lenken, daß die Erblich-Besten zu einer ihnen angemessenen Gattenwahl gelenkt werden, daß sie möglichst in jungen Jahren, in anpassungsfähigem Alter, heiraten können und daß sie ohne Besorgnis, dadurch die Entfaltung ihrer angeborenen Gaben zu hemmen oder zu hindern,

eine größere Zahl von Kindern aufziehen können. Wir werden uns nicht verhehlen dürfen, daß solche aufartende Maßnahmen auch nur einzuleiten für den Staat sehr viel schwieriger sein wird als ausmerzende Maßnahmen durchzuführen.

Zur Anbahnung einer eigentlichen Volksaufartung, von der auch wir in Deutschland noch recht weit entfernt sind, wird gehören, daß sich mindestens bei den Erblich-Besten in allen Ständen eine förderliche, Aufartung bewirkende Auffassung von Liebe und Ehe verbreite und festige und daß diese Erblich-Besten in allen Ständen sich solche Mädchen zur künftigen Ehefrau wählen, daß sie hierdurch ihre Familie — um es mit Nietzsche auszudrücken — nicht nur fortpflanzen, vielmehr «hinaufpflanzen». —

Ich möchte nun gleich sagen, daß Shakespeares Auffassung von Liebe und Ehe und die Gestalten seiner Mädchen und Frauen so beschaffen sind, daß wir nur wünschen müssen, die Liebesgesinnung und Gattenwahl der Erblich-Tüchtigen in unserm Volke möge sich von diesen dichterischen Gestalten und Lebensbildern lenken lassen. —

Einige von Ihnen mögen etwas erschreckt sein über meinen Versuch, Shakespeare mit den Fragen der Vererbung, Auslese, Ausmerze und Geburtenziffer zu verbinden, und mögen befürchten, ein solcher Vortrag zur Shakespeare-Feier müsse gegen den guten Geschmack verstoßen, der es verbietet, Dichtung unmittelbar mit Bevölkerungsstatistik oder gar mit ärztlichen Verfahren zu verbinden. Ich glaube aber sagen zu dürfen, daß ein Shakespeare mit seinem weltoffenen Geist, ja geradezu mit seiner schon besseren als laienhaften Aufmerksamkeit auf die Kunst des Arztes, sich den Fragen der Vererbung und Auslese nicht verschlossen haben würde. Er war es, der Erbanlagen (*nature*) von Umweltüberprägungen (*nurture*) unterschied (vgl. «Sturm» IV, 1, 188), und von ihm stammen genug Worte, welche die Macht der Vererbung betonen (vgl. «Cymbeline», IV, 2, 25). Das hat auch Wetz, Shakespeare, Bd. I, 1890, 166f. erkannt. Ich glaube ferner sagen zu dürfen, daß ich Shakespeares Zustimmung besitze, wenn ich davon spreche, daß zu einer Volksaufartung die richtige Gattenwahl der Erblich-Tüchtigen in jüngeren Mannesjahren gehöre. Shakespeare selbst hat dies deutlich genug ausgesprochen in seinen Sonetten. Man hat die ersten 17 Sonette in Shakespeares Sonettensammlung

ja geradezu als «Prokreationssonette» oder «Fortpflanzungssonette» bezeichnet¹.

Shakespeare legt in diesen 17 Sonetten seinem Freunde, dem blonden englischen Edelmann, den er als eine Verkörperung edelgearteter Männlichkeit ansieht, mit bewegten Worten immer wieder ans Herz, sich zu verheiraten, und zwar besonders deshalb, damit solche edle Artung fortgepflanzt werde. Er schärft seinem Freunde ein, wir wünschten uns von schönen Menschen «Vermehrung», damit die Schönheit — d. h. die Anlagen zu menschlicher Leibesschönheit — nicht ausstürbe:

From fairest creatures we desire increase,
that thereby beauty's rose might never die.

(I. Sonett, 1, 2)

Der Freund möge in der Ehe, die er ihm wünscht, ein Kind zeugen, von dem er freudig sagen könne, dies sei sein Kind, es mache die Summe seines Daseins voll und entlaste ihn gegenüber der Verpflichtung, die aus seiner edlen Artung hervorgehe.

this fair child of mine
shall sum my count and make my old excuse.

(II. Sonett, 10, 11)

Wenn der Freund nicht heirate, so hinterziehe er der Welt etwas und lasse eine Mutter ungesegnet:

Thou dost beguile the world, unbless some mother.

(III. Sonett, 4)

Lieber zehn Kinder möge der Freund hinterlassen, die sein Wesen wiederholen sollten:

That's for thyself to breed another thee,
or ten times happier, be it ten for one.

(VI. Sonett, 7, 8)

Der Freund werde unbeachtet sterben, wenn er nicht einen Sohn hinterlasse (VII. Sonett, 14). Die Erblich-Fragwürdigen, die von der Natur nicht als Erzeuger gedacht seien, die Ungeschlachten ohne edlere Züge, sie mögen kinderlos leben und sterben; wen die Natur aber voll Liebe reichlich bedacht habe, der müsse Abbilder von sich selbst hinterlassen:

She carved thee for her seal, and meant thereby,
thou should'st print more, not let the copy die.

(XI. Sonett, 9ff.)

Nichts schütze vor der abmähenden Sichel der Zeit, des Alters, als Nachkommenschaft:

¹) Vgl. M. J. Wolff, Shakespeare, Bd. I, 1907, S. 296.

And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed, to brave him when he takes thee hence.

(XII. Sonett, 13, 14)

Durch solche Stellen ist hinreichend erhellt, daß Shakespeare auch in den Fragen der Aufartung angeführt werden darf. Kinderreichtum der Erblich-Tüchtigen und Kinderlosigkeit der Erblich-Untüchtigen sind auch ihm Vorbedingungen für die Erhaltung und Steigerung des Wertes eines Volkes. Mit solchen Anschauungen steht Shakespeare in seiner Zeit nicht vereinzelt da. Bei seinem Zeitgenossen Overbury finden sich Verszeilen, die besagen, sich selbst könne man nicht wählen, wohl aber seine Ehefrau, und auf diese Wahl komme es an, ob man sich in seiner Nachkommenschaft verbessere:

«My self I can not choose, my wife I may
and in the choice of her it much doth lye
to mend myself in my posterity.»¹⁾

Schon aus den angeführten Zeugnissen der ersten 17 Sonette geht hervor, was sonst aus jeder einzelnen Dichtung Shakespeares hervorgeht: der Sinn des Dichters für adelstümliches, aristokratisches Wesen. Wenn ein Dichter sich für adelstümliche Lebenswerte ausgesprochen hat, so ist es William Shakespeare gewesen. Von der großen Menge hat Shakespeare weder für das Staatsleben noch für Mehrung höherwertiger Erbanlagen in einem Volke etwas erwartet. Damit aber steht Shakespeare auf der Seite der Aufartung. Man kann nach entsprechender naturwissenschaftlicher Belehrung auch bei massentümlicher Gesinnung den Nutzen ausmerzender Maßnahmen einsehen, zumal man sich dabei ausrechnen kann, wieviel Steuergelder der Staat sparen wird, wenn erst einmal die Erblich-Minderwertigen in allen Ständen durch Unfruchtbarmachung kinderlos geworden sein werden. Zu solcher Einsicht findet auch ein Mensch mit massentümlicher Gesinnung den Weg. Zur Erfassung der eigentlichen Bedeutung einer Volktaufartung gehört eine adelstümliche Gesinnung. Nur wer aus seiner angeborenen Artung heraus überhaupt ein Zielbild des tüchtigen, edlen und schönen Menschen zu erblicken vermag, wird den Wunsch in sich verspüren, daß durch Kinder-

¹⁾ Englische Studien, Bd. 62 (1927/28) S. 210.

reichtum der Edleren und Kinderlosigkeit der Unedlen sein eigenes Volk nach und nach sich einem solchen Zielbilde nähern möge. Zur eigentlichen Erfassung des Gedankens der Aufartung gehört also mehr als bestimmte naturwissenschaftliche Einsichten, gehört eine adelstümliche Gesinnung — die Gesinnung also, die unverkennbar aus jeder Dichtung Shakespeares spricht.

Gerade die weiblichen Gestalten bei Shakespeare besitzen ein feines Empfinden für edle Artung. Die als Jüngling verkleidete Viola in «Was Ihr wollt» hat Olivia ausweichende Auskunft über sich selbst gegeben und nur verraten: «Ich bin ein Edelmann». Olivia erwägt diese Worte: «I am a gentleman»; sie findet die Aussage durch die Gestalt, das Gesicht, die geistvolle Rede und das Auftreten bestätigt:

«I am a gentleman» — I'll be sworn thou art;
thy tongue, thy face, thy limbs, thy actions, and spirit
do give thee fivefold blazon.

(Was Ihr wollt, I, 5, 288f.)

Raleigh, Shakespeare, 1907, hat das lebhafteste Verständnis des Dichters für edle menschliche Artung auch hervorgehoben, besonders das Verständnis für *high-born ladies* (S. 31). Er hat weiter gezeigt, daß der Dichter selbst Adel der Gesinnung und des Urteils in sich gehabt habe, d. h. — wie Raleigh ausführt — etwas Unerlernbares, angeborene Züge wie eine Kraft freimütigen Entschlusses, einen verfeinerten Ehrsinn, ein lebendiges Mitempfinden (*quickness of sympathy*), das Vertrauen auf den Instinkt des Menschen und die Offenheit der Sprache (S. 32). Raleigh erwägt diesen Zügen gegenüber, ob sie sich vielleicht aus der Herkunft und dem Erbe von Shakespeares Mutter erklären lassen, die anscheinend aus dem niederen Adel stammte und über den des Dichters Ahnentafel auf Guy von Warwick und auf König Alfred zurückführe.

Einer solchen Annahme bedarf es aber nicht. Damals wie heute fand sich der Schlag des edelgearteten Menschen in England außerhalb wie innerhalb des Adels, und der Sinn für die angeborene edle Artung wurde den Menschen, für deren Wesen er bezeichnend war, durch eine Überlieferung vom Wesen des «geborenen» Edelmanns schon seit dem 15. Jahrhundert geradezu geschult, so geschult, daß sicherlich das Vorbild von *gentleman* und *lady* — um dessen Anerkennung in allen Volksschichten

wir England beneiden müssen — die Gattenwahl der Bessergearteten gelenkt und so geradezu züchterisch gewirkt hat. Durch die Worte, die der König in «Ende gut, alles gut» (II, 3, 139) zu Bertram spricht, ist angezeigt, daß Shakespeare, wenn er von «Adel» spricht, die ererbte Artung eines Menschen meint und nicht irgendwelche erworbenen Dinge wie Rang, Titel, Besitz oder Ausbildung. Der König empfiehlt Bertram, die nicht-adlige Helena zu heiraten, da sie unmittelbar von Geburt klug, schön und voll Tugend sei:

«She is young, wise, fair:
in these to nature she's immediate heir».

Shakespeare hat aus seiner angeborenen adelstümlichen Gesinnung stets und gelegentlich in schroffer Weise den Gedanken der ererbten und unabänderlichen Ungleichheit der Menschen und Menschengruppen ausgesprochen, manchmal in so schroffer Weise und unter solcher Ablehnung massentümlichen Denkens, daß Vertreter des Proletarischen Sozialismus das Werk des Dichters wegen dieser Gesinnung des Dichters gänzlich verworfen haben; aber diese Ungleichheit ist ihm immer etwas Angeborenes gewesen, nie etwas Erworbenes und Erwerbbares. In solchen Überzeugungen wird nach ihren Einsichten die heutige Vererbungsforschung dem Dichter folgen dürfen.

Den Zug der edlen Artung finden wir nun als unmittelbare Auswirkung ihrer ererbten Anlagen bei allen den Mädchen- und Frauengestalten des Dichters, von denen wir annehmen dürfen, daß sie ihm nicht nur als reizvoll und anmutig erschienen sind, sondern mehr noch als vorbildlich, als Darstellungen des ihm eigenen Inbildes vom klugen, edlen, tüchtigen, schönen und den Mann erfreuenden und zur Ausdauer im Lebenskampfe ermutigenden Weibe. Damit wende ich mich nun denjenigen weiblichen Gestalten zu, in denen ich etwas erblicken möchte, das dem Dichter selbst vermutlich als vorbildlich erschienen ist.

Zunächst ein paar Worte über die dichterische Darstellung dieser weiblichen Gestalten. Man wird Luce, Love in Shakespeare¹⁾, recht geben müssen, wenn er ausführt, daß sich bei Shakespeare von den Jugenddramen bis zum «Sturm»,

¹⁾ The Nineteenth Century and After, Bd. 96, 1924, Nr. 571, S. 335, 340, 342.

also bis zur Gestaltung des Paares Ferdinand und Miranda, eine stetige Steigerung in der Zeichnung der Liebe zwischen den beiden Geschlechtern und der liebenden Menschen, besonders der liebenden Frauen, verfolgen lasse. Durch einen Zeitraum von 20 Jahren hindurch lasse sich diese Vertiefung und Vervollkommnung erkennen. Auch wenn man nicht wie Luce gerade in der Liebe und in den Gestalten eines Ferdinand und einer Miranda den eigentlichen dichterischen Höhepunkt der Liebesdarstellungen sieht, auch wenn man nicht eben im «Sturm» Shakespeares letztes Wort über Liebe und Ehe erkennen möchte — denn dieser «Sturm» hat schon irgend etwas Unwirkliches, ja Entrücktes, und Raleigh, Shakespeare, 1907, hat wohl recht, wenn er (S. 152/53) in Miranda «Prosperos Miranda» sieht, etwas Mittelbares und nicht mehr etwas Unmittelbares an dichterischer Gestaltung —, wird man die Steigerung in der Auffassung der Geschlechtsliebe und des weiblichen Geschlechts nicht verkennen. Und Luce wird auch darin recht behalten, daß Shakespeare in dieser ganzen Zeitspanne sich in seinen Darstellungen der Liebe und der liebenden Frauen immer mehr der Natur, der Wirklichkeit nähere und sich immer mehr von dichterischen Überlieferungen und Vorbildern abwende, von einem *conventional treatment* immer mehr sich entferne. Dies gilt in den meisten seiner anderen dichterischen Darstellungsmittel auch, aber sicherlich gilt es hier besonders, und auf diese fortschreitende Entfaltung der dichterischen Gestaltungskraft in der Darstellung der weiblichen Gestalten hat auch C. G. Herford, *Shakespeare's Treatment of Love and Marriage* (1921), hingewiesen. Ursprünglich und so vor allem in den Lustspielen hat Shakespeare gerne zwei Mädchen zusammen und gerne in Freundschaft verbunden auftreten lassen: Helena-Hermia, Porzia-Jessica, Beatrice-Hero, Rosalind-Celia oder auch Olivia neben Viola. Später liegt ihm viel mehr an der Einzeldarstellung mit vertieften eigentümlichen Zügen, und dies steigert sich nach Luces Auffassung (S. 338) bis zur Darstellung von Marina, Imogen, Perdita und Miranda, deren Gestalten er mit letzter Zärtlichkeit (S. 341) gezeichnet habe. Schon da, wo Shakespeare von Vorgängern bestimmte weibliche Gestalten übernommen hat — was also häufiger und deutlicher in den Jugendwerken geschah —, hat er in der Regel eine besondere heitere oder leuchtende Schönheit und eine gewisse

Verfeinerung hinzugefügt (Luce, S. 340). Vor allem aber hat er über alle Vorgänger und alle seine Quellenberichte hinaus seinen Mädchen und Frauen den Zug einer vollen echten, in Vorzügen und Nachteilen überzeugenden Weiblichkeit verliehen, wie es nur ganz wenig Dichtern in solcher Frische gelungen ist. Dies hat schon Wetz, Shakespeare (Bd. I, 1870, S. 429) betont und dann besonders wieder Raleigh, Shakespeare (1907): «Sie sind alle gleichermaßen weiblich; kaum irgend etwas, das sie aus eigenem Wesen aussprechen, hätte durch Männer gesprochen werden können» (S. 174). Schon Taine hat darauf aufmerksam gemacht, daß in der ganzen englischen Bühnendichtung der Renaissancezeit die weiblichen Gestalten ausgesprochen weiblich, die männlichen ausgesprochen männlich gestaltet seien. Aber nirgends so wie bei Shakespeare ist solche Fülle des menschlichen Wesens mit solcher unmittelbaren und unverkennbaren Weiblichkeit vereint, und zwar gilt dies auch für die herrischsten seiner Frauengestalten, selbst für eine Lady Macbeth. —

Aus allem dem geht hervor, daß der Dichter mit ganzer Seele beteiligt war, wenn er weibliches Wesen und weibliche Schicksale schuf; und von seinen mir als vorbildlich erscheinenden weiblichen Gestalten möchte ich bei der Lebensnähe des Shakespeareschen Geistes annehmen, daß sie auch für sein Volk und vor allem auch für dessen männliche Jugend als vorbildlich gedacht waren, und zwar bis zu dem — zwischen den dichterischen Zeilen zu empfindenden — Rate, solche Mädchen möchte die wohlgeartete Jugend um der edlen Nachkommenschaft willen zu Frauen wählen. Es ist Shakespeare mit seiner den reinen Kunstgesetzen folgenden Kunst doch letzten Endes nie auf Kunst angekommen, sondern auf Leben und gegenüber dem Menschen auf Mehrung des tüchtigen, edlen und schönen Lebens.

Darum zielt auch alle vorbildliche Geschlechtsliebe bei Shakespeare auf Ehe und Familie wie auf etwas Selbstverständliches und darum erkennen so viele von Shakespeares Frauen und Mädchen in der gesetzmäßigen Ehe nicht nur einen hohen Wert, sondern diejenige Daseinsform, in der allein sie ihr Wesen vollenden können. Daß eine den ganzen Menschen erfassende Liebe etwas anderes sei als eine die Triebe des Menschen erregende Geschlechtstlust, hat Shakespeare durch seine Unter-

scheidung von *love* und *lust* deutlich ausgesprochen. Ferdinand im «Sturm» (IV, 1, 27/28) gelobt Prospero, dem Vater seiner Geliebten, seine Triebe würden niemals seine Ehe in «*lust*» auflösen. Irmgard v. Ingersleben hat in einer Arbeit über «Das Elisabethanische Ideal der Ehefrau bei Overbury (1613)»¹⁾ diese Unterscheidung von *love* und *lust* auch bei anderen Zeitgenossen Shakespeares verfolgt und hat in dieser Arbeit (S. 85) dargelegt, daß man in den Gestalten von Brutus und Portia im «Julius Cäsar» die Darstellung des Shakespeareschen Wunschbildes einer edlen Ehegemeinschaft erkennen könne. So wie Cressida, nämlich so unstet und lüstern, oder so wie Jessica, die an seelischem Gehalt so dürftige Tochter des Juden, dachte sich Shakespeare sicherlich nicht die Geliebte und Ehefrau für die bessergeartete Jugend, und eine Beziehung wie die des Antonius und der Cleopatra stellt eine Ausnahme in Shakespeares Werk dar, und zwar eine kennzeichnende Ausnahme: nur dieses eine Mal hat Shakespeare, wie Wetz, Shakespeare, Bd. I, 1890, S. 427, 459, 460, hervorgehoben hat, eine «tragische Leidenschaft» gezeichnet, eine «unselige Liebe», während sonst Liebe für Shakespeare die eigentlich beglückende Lebensmacht ist, und «tragisch» oder «unselig» ist diese Liebe geworden eben dadurch, daß ein zum Edlen geborener Römer sich an eine ihn zum Unwürdigen lockende Morgenländerin verliert und daß die Verflechtung dieser beiden Geschehnisse mehr durch *lust* als durch *love* geschehen ist. Wetz (a. a. O., S. 459/460) führt aus, das Sinnliche trete bei Shakespeare nie für sich allein auf, werde nie um seiner selbst willen gesucht, und echte Liebe sei bei Shakespeare immer eine Verschmelzung von Geist und Sinnlichkeit; die liebenden Mädchen und Frauen schätzten bei Shakespeare am Geliebten das Leibliche nicht höher ein als Seelisches und Geistiges. An anderer Stelle (S. 463) drückt sich Wetz so aus: «Leib und Seele, Sinnlichkeit und Geist bilden noch ein Ganzes», und ich halte diese Kennzeichnung der Shakespeareschen Auffassung von Geschlechtsliebe für die treffendste, denn es gehört zur Größe des Shakespeareschen Geistes und der germanischen Artung Shakespeares, daß seine Liebesauffassung die kirchlichen Lehren des Mittelalters durchbricht, daß die Liebe seiner Mädchen und Jünglinge, Frauen

¹⁾ Neue Anglistische Arbeiten, Nr. 5, 1921.

und Männer wieder die Züge der vorchristlichen germanischen und indogermanischen Liebe zurückgewinnt, die Züge jener germanischen Liebe, die Neckel, Liebe und Ehe bei den vorchristlichen Germanen, 1934, geschildert hat. Den Indogermanen haben ja erst in ihren Spätzeiten allerlei morgenländische Lehren und den Germanen hat ja erst die mittelalterliche Kirche einzuprägen versucht, das menschliche Wesen zerfalle in eine himmelwärtsstrebende Seele und einen zum Schmutz hinabziehenden Leib, es zerfalle in «Geist» einerseits und «Fleisch» andererseits. Wo sich Reste solcher Auffassung auch noch in Goethes «Faust» finden und in der Schilderung von Gretchens Liebe, da hat Shakespeare schon früher die leiblich-seelische Einheit und Ganzheit, gleichsam die Unschuld des germanischen Wesens und vor allem der germanischen Liebesauffassung wiederhergestellt. Der kirchliche Zwiespalt von «Geist» und «Fleisch» ist Shakespeares Liebesauffassung ganz ferngeblieben, selbst wenn seine Gestalten sich gelegentlich solcher überlieferten Vorstellungen zum Ausdruck ihrer doch ganz andersgearteten Empfindungen bedienen. So bricht in Shakespeares vorbildlichen Liebenden männlichen und weiblichen Geschlechts die zuchtvoll-freimütige Liebesauffassung des Germanentums wieder durch, jene lebensstarke Leidenschaft, die vor allem von den Weiblichen als ihr Schicksal und ihre Beseligung empfunden wird, und mit ihr zugleich, wie von selbst sich ergebend, das Verlangen nach jener Lebensgemeinschaft, die von Indogermanentum und Germanentum als die «echte Ehe» gesetzlich gestaltet worden ist, aus der die «echten Erben» stammen sollten. Jene Bestimmung des Begriffs Ehe aus dem adelsbäuerlichen Geiste des indogermanischen Italikerturns, die im Römischen Recht bewahrt ist: die Ehe als die Verbundenheit des Ehemannes und der Ehefrau zu einer das ganze Leben umschließenden Gemeinschaft, die eine Verknüpfung des göttlichen und des menschlichen Rechtes darstelle¹⁾ — eine solche Auffassung ist in Shakespeare wieder erwacht und gerade auch in Brutus und Portia vollendet dargestellt. Die Wendung zum «echten Erben» aus den Anlagen ausgelesener Geschlechter drückt sich mitten in der Leidenschaft aus, die Macbeth gegenüber der zum Verbrechen ent-

¹⁾ Modestinus 1, 1 D 25, 2: Nuptiae sunt conjunctio maris et feminae e consortium omnis vitae, divini et humani iuris communicatio.

schlossenen Stärke seiner Frau verspürt. Er unterbricht sie mit den Worten:

«Bring forth men-children only;
for thy undaunted mettle should compose
nothing but males»

(Gebier mir Söhne nur!

Aus deinem unbezwungenen Stoffe können
nur Manner sprossen.)

(Macbeth, I, 7, 74)

Die Leib-Seele-Einheit, die Shakespeare nach dem Mittelalter in seiner Liebesauffassung wiederhergestellt hat, ist nach der ganzen Artung des Dichters die Leib-Seele-Einheit von Menschen, Männern und Frauen, die edel geartet sind, und zwar auch darin, daß sie eben aus ihrer Artung heraus, eben durch ihre Liebe und mit ihrer Liebe das Rechte und Würdige suchen, als Liebende das Rechte und Würdige auch deshalb suchen, weil sie so sind, und nicht weil sie erst durch einen Zwiespalt in ihrem Gewissen und nach Erwägung von Sittenlehren oder nach Erwägung von Lehren über Lohn und Strafe im Jenseits sich in seelischer Qual für das Edlere entscheiden müssen. Wetz (a. a. O., S. 421—23) hat diesen Zug erkannt und ihn so beschrieben: die Liebenden bei Shakespeare folgten ihrer Neigung und gerade für die weiblichen sei diese Liebesneigung eine Schicksalsmacht, die Liebe für Shakespeares Mädchen und Frauen das Wichtigste in ihrem Dasein; sie folgten dieser Liebe ohne Zaudern und mit voller Hingabe ihres Wesens, sie fühlten sich dabei völlig im Recht; aber ihre Neigung stehe im Einklang mit der Sittlichkeit.

Wir können dies so ausdrücken: eben für den Edelgearteten in einem Volke und Staatswesen, das auf edle Vorbilder ausgerichtet ist, ist es kennzeichnend, daß Neigung und sittliche Pflicht übereinstimmen werden. Man kann dies auch so aussprechen: «Ein guter Baum bringt gute Früchte». — Shakespeare vertraut seinen Liebenden, vor allen den liebenden Mädchen und Frauen, auch in ihrer heißesten Leidenschaft, weil er sich auf ihre angeborene Artung verläßt. Sie werden aus dieser Artung heraus nicht *lust* mit *love* verwechseln und werden nach gesetzlicher Ehe und nach Nachkommen streben. Zu Prospero im «Sturm» (IV, 1, 23f.) sagt Ferdinand beim Gespräch über die von ihm geliebte Miranda, er erhoffe von der Ehe mit ihr

«quiet days, fair issue and long life.»

Gerade dadurch, wie Shakespeare die Liebe seiner Mädchen und Frauen ganz aus deren Wesen heraus auf Ehegemeinschaft, auf Lebensgemeinschaft und Familie gerichtet sein läßt, läßt sich erkennen, was Luce (a. a. O., S. 340) ausgesprochen hat: «He was a firm believer in marriage and in the sanctity of marriage.» Für Shakespeare habe sich die Ehe zur Liebe verhalten wie die Form zur Kunst, das Versmaß zum Gedicht, und für seine Gestalten sei eben die Ehe das, was Geschlechtsliebe von Geschlechtstlust trenne. Im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 21, 1886, hat Gosche in einem Beitrage «Shakespeares Ideal der Gattin und Mutter» (S. 6/7) den gleichen Zug an Julia in «Romeo und Julia» betont, an Julia, die von Shakespeare doch als südländisch leidenschaftlich aufgefaßt wird, und die erst vierzehnjährig und noch ganz unerfahren ist. Mit der Vermählung, die Shakespeare auch für diese «romantische Leidenschaft» als Liebesziel selbstverständlich findet, wird, wie Gosche sich ausdrückt, aus dem vierzehnjährigen Mädchen «mit einem Schlage eine so reine und so große Natur», die den Lebenswert der Ehe ganz begreife. Man könne aus den letzten Aufzügen von «Romeo und Julia», also schon in diesem Jugendwerke, erkennen, daß für Shakespeare die Ehe eine den Menschen heiligende Macht gewesen sei.

Darum ist die Liebesempfindung der Shakespeareschen vorbildlichen Gestalten — und wiederum besonders seiner weiblichen — auch, wie Herford, Shakespeare's Treatment of Love and Marriage, 1921, S. 22, sagt, «keine verzerrte Leidenschaft, sondern die gesunde und natürliche Selbstvollendung von Mann und Weib, die Herz und Sinne und Geist gleichermaßen zu kraftvoller Äußerung beruft». Und darum ist, wie wiederum Herford (a. a. O., S. 19) ausgeführt hat, Shakespeare im Gegensatz zu vielen Dichtern nach ihm nichts daran gelegen gewesen, Ehezwiste und Ehezersetzungen breit darzustellen; vielmehr ist Shakespeare — und dies hat Wetz (a. a. O., S. 426, S. 437) ausgesprochen — vor allen anderen Dichtern der Dichter der Liebesseligkeit geworden, und erst in Liebe und Ehe vollendet sich die Seelenschönheit der weiblichen Gestalten Shakespeares.

Oft schildert Shakespeare die Liebe bei Mann und Weib als «Liebe auf den ersten Blick» (at first sight), so bei Romeo und Julia, bei Orlando und Rosalinde, bei Ferdinand und Mi-

randa. In «Wie es euch gefällt» (III, 5, 83) wird gefragt: «Wer liebte je und nicht beim ersten Blick?» (Who ever loved, that loved not at first sight?). Ich fürchte sagen zu müssen, daß «Liebe auf den ersten Blick» in Dichtungen häufiger als in der Wirklichkeit zu gedeihlichen Ehen führt. Jedenfalls läßt sich aus einer «Liebe auf den ersten Blick», die bei vielen Menschen nur unbesonnene oder «blinde» Leidenschaft ist, kein Wahrscheinlichkeitsschluß auf ungetrübte Ehen gewinnen. Wenn auf die «Liebe auf den ersten Blick» bei den Dichtern oft glückliche Ehen folgen, so hat Shakespeare die Gefahren «blinder» Liebe nicht übersehen und an verschiedenen Stellen zu besonnener Gattenwahl geraten. Er scheint erfahren zu haben, daß ruhige Überlegung (reason) und Liebe seltener, als er gewünscht hätte, miteinander verbunden werden. «Reason and love keep little company together now-a-days» (Sommernachtstraum III, 1, 146). Darum scheint Shakespeare der blinden, von Sinneneindrücken beherrschten Leidenschaft mißtraut zu haben: in «Troilus und Cressida» (V, 2, 112) sieht selbst Cressida ein, daß Irrtümer der Sinne Unheil stiften, und schließt daraus, daß der menschliche Geist, der sich von den Sinnen lenken lasse, voll Torheit stecke.

«Minds sway'd by eyes are full of turpitude.»

Damit ist ausgesprochen, daß Shakespeares «Liebe auf den ersten Blick» nicht von der Art der «blinden», d. h. eine besonnene Wahl ausschließenden Liebe war. Daß Shakespeare ebenso wie «blinde» Liebe die Geschäftsheirat, die gerne «Vernunfthe» genannt werden möchte, verworfen hat, könnte aus den Worten des Earl of Suffolk hervorgehen, die dieser gegen Ende des 1. Teils von «Heinrich VI.» spricht (V, 5, 48 ff.):

«Disgrace not so your king,
that he should be so abject, base and poor,
to choose for wealth and not for perfect love.»

Sicherlich vermutet man mit Recht, daß Shakespeares Auffassung von Liebe und Ehe am deutlichsten in einem solchen Paare wie Brutus und Portia im «Julius Cäsar» dargestellt sei¹⁾. Die Unterredung zwischen diesen beiden Menschen im 2. Aufzug von «Julius Cäsar» gehört zu dem Erhabensten in der Dichtung

¹⁾ Vgl. v. Ingersleben, in der oben S. 93 angegebenen Arbeit, und Wetz, Shakespeare, Bd. I, 1890, S. 444.

der germanischen Völker, und es ist kennzeichnend für Shakespeare, daß ihn gerade die Schilderung einer vollkommenen Ehe zweier edelgearteter Menschen so ergriffen hat.

Ich halte hier einen Augenblick an und wende mich zu meinen einleitenden Bemerkungen zurück. Ich habe gesagt, es sei für einen Staat verhältnismäßig leicht, ausmerzende Erbgesundheitspflege (Eugenik, Rassenhygiene) zu treiben, aber es werde nicht so leicht sein, eine eigentlich aufartende Erbgesundheitspflege anzubahnen, also nicht nur die erbuntüchtigen Familien kinderarm oder kinderlos zu machen, sondern nun wirklich die erbtüchtigen Menschen nach entsprechender Gattenwahl frühzeitig heiraten und kinderreich werden zu lassen. Hier ergeben sich sogleich manche ernstesten Fragen, von denen ich hier nur eine betrachten will: die Frage des völkischen Wertes von Ehe und Familie. Zur Anbahnung einer eigentlichen Aufartung ist es notwendig, daß die Erbtüchtigen unter der Jugend eines Volkes rechtzeitig Bedeutung und Wert von Ehe und Familie begreifen lernen, daß sie rechtzeitig ein Wunschbild des zu wählenden Ehegatten in sich zur Macht werden fühlen, das ein «Sich-Hinauf-pflanzen» bewirkt: «to mend myself in my posterity» (vgl. oben S. 88). Wie die Erblieh-Minderwertigen in einem Volke über Ehe und Familie denken, ob sie heiraten oder nicht, ob sie früh oder spät heiraten, darauf kommt es der Erbgesundheitslehre weniger an als darauf, wie die Erbtüchtigen unter der Jugend alle diese Dinge sehen. Aus dem, was ich Ihnen vortragen durfte, werden Sie erkennen, wieviel unmittelbare Anschauung nicht in Lehren, sondern in Lebensbildern die Dichtung Shakespeares gibt, wie aus diesen Bühnenwerken Lehre und Mahnung spricht von einem völkischen Werte der Ehe und Familie, von Ehe und Familie als Mitteln zur Lebenssteigerung für ein Volk und von Ehe und Familie als Mitteln zur Entfaltung des vollen Wesens und Wertes jedes einzelnen wohlgearteten Menschen.

Damit gehe ich — nach Erörterungen über Shakespeares Auffassung von Liebe und Ehe, über Shakespeares dichterische Entwicklung in der Zeichnung weiblicher Gestalten — auf die vorbildlichen Mädchen und Frauen als Gruppe und als Einzelwesen selbst ein. Wenn ich von vorbildlichen weiblichen Gestalten spreche, so möchte ich darunter eine Gestaltenreihe verstanden wissen, die etwa von Viola über Rosalinde und

Olivia zur Porzia im «Kaufmann von Venedig» reicht, von da über die Portia im «Julius Cäsar», über Cordelia, Virgilia und Volumnia zu Imogen, Hermione und Miranda. Die Julia aus «Romeo und Julia» wurde ich nicht unmittelbar in diese Reihe stellen: sie ist von Shakespeare mehr als südländisches Mädchen gedacht, wenn auch diese südländischen Züge mehr wie eine vom Stoff geforderte Einkleidung des Wesens eines germanischen Mädchens wirken. Ich lasse auch Ophelia lieber beiseite, obwohl diese Gestalt — *O rose of May, sweet Ophelia!* — die Gestaltungskraft des Dichters in der Zeichnung weiblicher Anmut bezeugen kann; ich möchte aber den Blick mehr auf die das Leben meisternden, gesunden Mädchen und Frauen lenken. Ich lasse auch die erheiternden Gestalten der «Lustigen Weiber von Windsor» beiseite, weil sich doch empfinden läßt, daß der Dichter sie bei aller Lebensfrische, die er ihnen verleiht, nicht gerade als vorbildlich gedacht hat. Im ganzen wollte ich eine Reihe angeben, die sowohl die Entstehungsfolge der Werke nicht außer acht läßt, wie auch eine Entfaltung erkennen läßt etwa von der noch heranreifenden gesunden weiblichen Anmut bis zur ausgereiften Seelengroße der Cordelia, der Portia im «Julius Cäsar» oder der Hermione.

Ob man nun diese oder jene der weiblichen Gestalten Shakespeares als die größte dichterische Schöpfung oder diese oder jene als die anziehendste oder gehaltvollste Frau ansehen darf oder soll, das wird von dem einzelnen Beurteiler abhängen. Gerwig, Shakespeare's Ideals of Womanhood, 1929, verweilt besonders gern bei Viola in «Was Ihr wollt», die sonst wohl nicht so gefeiert wird; doch findet Gerwig (S. 45) Rosalinde die lieblichste (the most winsome) unter Shakespeares Mädchen. Gosche (a. a. O., S. 11) nennt Volumnia die bedeutendste Frau, die Shakespeare gestaltet habe. Marie Gothein, Die Frau im englischen Drama vor Shakespeare¹⁾, nennt die dichterische Gestaltung der Cordelia «eine Offenbarung des höchsten Menschen-genius». Luce (in der S. 90 angegebenen Arbeit) feiert besonders Miranda; aber auch Gosche (a. a. O., S. 14) nähert sich dieser Einschätzung, und Raleigh, Shakespeare, 1907, sieht in Miranda etwas wie eine letzte und beispielhafte Zusammenfassung aller der Züge, die Shakespeare als die wesentlich weiblichen erscheinen.

¹⁾ Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 40, 1904, S. 50.

Ich möchte die von mir vorgeschlagene Reihe nicht als eine Aufzählung nach irgendwelchen Wertgehalten ansehen, sondern mehr als Angabe der Gruppe, die man als die vorbildliche Mädchen- und Frauengruppe ansehen darf. Ich werde jedoch gelegentlich auch Mädchen oder Frauen außerhalb dieser Reihe erwähnen. Was ich nun aber über die Reihe dieser Gestalten zu sagen habe, wird sich öfters den Ausführungen bei Wetz, Shakespeare, Bd. I, 1890, in dessen Abschnitt «Die Liebe und die Frauen» anschließen, so wie man wohl immer wieder zu dieser treffenden und schönen Schilderung bei Wetz zurückkehren wird und wie ich Sie auch in diesem Zusammenhang wieder auf diese Schilderung verweisen möchte.

Zunächst erinnere ich noch einmal daran, daß Shakespeares weibliche Gestalten durchaus rein weiblich sind, weiblich im Guten wie im Bösen, weiblich zu ihrem Vorteil und zu ihrem Nachteil. Bei allem Lebensmut ist vielen eine gewisse Ängstlichkeit, man mochte als Mann sagen: eine holde Ängstlichkeit weiblicher Art beigemischt. In welcher Weise schließlich auch die Willensstärke der Lady Macbeth zerbricht — auch dieses Zerbrechen ist ein Zerbrechen echt weiblichen Wesens und ferner, wie Gosche (a. a. O., S. 13) und Raleigh (a. a. O., S. 177) ausführen, dadurch verursacht, daß ein Weib die Schranken der Weiblichkeit durchbrochen hatte. Auch in der harten Lady Macbeth sind Anlagen weicher Weiblichkeit nicht erstickt. — Auch Züge des Witzes und der geistreichen Rede, wie Viola, Rosalinde oder die Porzia im «Kaufmann von Venedig» sie zeigen, sind — wie Raleigh (a. a. O., S. 175, S. 177) betont — doch nie so gesteigert, daß sie wie bei witzigen und geistreichen Männern das Wesensbild beherrschen, sondern gerade Viola, Rosalinde oder Porzia zeigen als vorherrschende Züge eine unverwickelte, freimütige Einfachheit ihres Denkens — «frank and simple in thought», sagt Raleigh. Das Fürstliche, Hoheitsvolle im Wesen einer Hermione ist unverkennbar; aber es verbirgt nie den Einblick in die gemütvollen Züge Hermiones, die auch unverkennbar Züge eines weiblichen Gemütes sind. Den Mädchen und Frauen Shakespeares ist ein heller Verstand eigen und eine bezwingende Lebensgeschicklichkeit. Shakespeares Männer sind, wie Raleigh (a. a. O., S. 175, 180) darlegt, verwickelter geartete, nie so einfach beschaffene Menschen wie Shakespeares Mädchen und Frauen, und sie sind nicht in dem Maße wie

Shakespeares Frauen geschickt in der Meisterung menschlicher Lebenslagen; sie verfallen oft Selbsttäuschungen. Die Mädchen und Frauen hingegen fassen die Dinge durchaus richtig an, geben sich nicht mit leeren Worten zufrieden, fassen schnell auf und urteilen treffend, denken richtig, scharf und zweckmäßig — *clearsighted as to ends and means*, wie Raleigh (S. 174) sagt. Und doch sind sie bei gutem Verstand, ja bei überlegenem Verstand, keineswegs Verstandesmenschen, sondern weibliche Wesen, die im Grunde immer *on instinct* handeln, wie Raleigh (S. 176) sagt und denen ihr guter Verstand dazu dient, das zu erfassen und zu verfolgen, was ihr sicherer Instinkt ihnen als richtig, förderlich, lebenserhöhend, gluckbringend angibt. Darum können diese Mädchen und Frauen sich auch auf ihre angeborene sichere Artung verlassen, der ein so heller Verstand eigen ist, daß sie sich um Ansammlung von Bildungsmengen nicht kümmern brauchen. Tatsächlich ist, wie Raleigh (a. a. O., S. 338) zeigt, Miranda das einzige bewußt gebildete Mädchen in Shakespeares Werk, alle anderen sind ungeschult (*unlessoned*) und haben Schulung zur Entfaltung des Besten in ihrem Wesen nicht nötig. Weil sie sich mehr als Shakespeares Männer auf ihr angeborenes Wesen verlassen können, sind Shakespeares Mädchen und Frauen auch im Guten wie im Bösen bestimmter, rascher, entschlossener und unerschütterlicher als Shakespeares Männer (Wetz, a. a. O., S. 473).

Aber diese Bestimmtheit, Raschheit, Entschlossenheit und Unerschütterlichkeit bleiben doch immer weibliche Bestimmtheit, weibliche Raschheit, weibliche Entschlossenheit und Unerschütterlichkeit. Alle diese Züge steigern sich nie in das Betonte und Laute. Wir müssen bedenken, daß in «Antonius und Cleopatra» (II, 6, 131) über die von Shakespeare als vorbildlich gedachte Römerin Octavia berichtet wird, sie habe eine weihevollen, kühlen und ruhigen Sprechweise — «*she is of a holy, cold and still conversation*» — und daß Menas dazu einwirft: «Wer wünschte sich sein Weib nicht so?». Wir müssen uns ferner daran erinnern, daß Coriolanus seine Gattin Virgilia «*my gracious silence*» nennt, «mein holdes Schweigen». —

Derjenige Zug, durch den Shakespeares Mädchen und Frauen am sichersten die Zuneigung der meisten Betrachter gewinnen, ist ihre unbeirrbar natürliche, das unüberwindliche Vertrauen auf ihre eigene freie Artung. Das ist

die «völlige, ungetrübte Naivetät», von der Wetz (a. a. O., S. 465) spricht, und aus ihr entspringt bei diesen entschlußkräftigen Frauen die frische Selbstbestimmung, in der sich gerade ihr germanisches Wesen vollendet. Diese Mädchen haben, wie Gerwig (a. a. O., S. 46/47) sagt — «die Fähigkeit, ihr Dasein geschickt und heiter zu leben mit freimütigem Herzen und flinker Rede, indem sie den eigentlichen Sonnenschein des Lebens mitbringen, wohin sie gehen». Diese sonnigen Züge treten besonders bei Rosalinde hervor, von der Orlando sagt, sie lebe in «Feiertagsstimmung» (holiday humour), und dann bei der Portia im «Kaufmann von Venedig», deren sonniges Haar, sonnigen Scharfsinn und sonnige Gemütsart in der Einleitung der Red Letter Shakespeare-Ausgabe des «Merchant of Venice» (S. 7) E. K. Chambers gefeiert hat.

Die vorbildlichen Mädchen und Frauen Shakespeares werden aus ihrer Artung heraus, wie ich das schon (S. 95) zu kennzeichnen versucht habe, das Rechte tun, weil sie recht-schaffen und mehr als das, weil sie edelgeartet sind. Sie können sich auf ihre angeborene Art verlassen, auch im Sturm der Leidenschaften. Sie wählen auch den Geliebten aus freier Selbstbestimmung, sie geben sich ihrer Liebe hin in freier Selbstbestimmung, und Shakespeare billigt, wie Wetz (a. a. O., S. 427) ausführt, diese völlige Hingabe seiner liebenden Menschen an ihre Liebe. Shakespeares liebende Mädchen können sich eben auch auf die Art ihrer Liebe verlassen, die *love* ist, nicht *lust*, und die, wie Wetz (a. a. O., S. 434/35) sagt, mit Ausnahme der Liebe Julias und gar Cleopatras immer mehr innig als leidenschaftlich ist, so wie das ganze Wesen dieser Mädchen und Frauen germanischer Artung mehr innig als leidenschaftlich ist, mehr gemütsstark als gemütserragt. Aus germanischem Wesen, dem Wesen des germanischen Edelings und seiner Töchter, stammt auch das Maßhalten, die Zurückhaltung dieser Mädchen und Frauen, stammt ihre das starke Gefühl eindämmende Sprache, ihre Scheu, die so mit dem angeborenen Freimut streitet wie das Eingeständnis der Liebe mit der zuchtvollen Selbstbeherrschung einer an Befehlen gewöhnten Herrin in den berühmten Worten Porzias zu Bassanio im 3. Aufzug, 2. Auftritt des «Kaufmanns von Venedig». Aus diesem Widerstreit wird die «reizendste Verlegenheit» (Frau Jameson bei Wetz, a. a. O., S. 457) eines vornehmen Mädchens.

Aus dem Vertrauen edel gearteter Mädchen und Frauen zu ihrem Eigenwesen, dessen Wert sie kennen, möchte ich auch erklären, warum die weiblichen Gestalten Shakespeares, wie Wetz (a. a. O., S. 433/34) ausführt, fast gar nicht zu allerhand sonst als «weiblich» bezeichneten Eifersuchteilen neigen, zu Neid auf die Vorzüge anderer Menschen, zu Schadenfreude.

Die Shakespeareschen Mädchen und Frauen dürfen im Vertrauen auf ihre angeborene Art die Liebe wie eine Schicksalsmacht erleben, sich ihr ohne Schwanken hingeben und erhalten darin des Dichters Billigung, weil ihnen der Drang zum Sittlichen als Wesensanlage eigen ist. Ihre «sittliche Schönheit», sagt Wetz (a. a. O., S. 467) ist «Ausfluß ihrer Naturanlage». «Sie besitzen wohl eine vollendete Seelenreinheit, und keine unlautere Regung trübt den klaren Spiegel ihrer Seele — aber sie sind nicht eigentlich tugendhaft». — Sie sind dies nicht, wenn man unter «tugendhaft» eine durch Erziehung, Belehrung, Seelsorge oder durch schlimme Erfahrung erworbene Haltung versteht. Es ist aber klar, daß die angeborene Tugend einen festeren Wesensgrund abgibt als die erworbene. Mit der Gewißheit einer angeborenen Tugend erblicken die Mädchen Shakespeares in Ehe und Familie das naturgegebene Ziel ihrer Liebe. Auch die Hingabe an den Geliebten und die vollzogene Eheschließung bedeuten daher für Shakespeares Frauengestalten zwar Lebenserfüllung, aber nicht eine Abwandlung ihres angeborenen Wesens. Darum behält Imogens Liebe in ihrer Ehe, wie Wetz (a. a. O., S. 446) schreibt, «all den zarten Schmelz einer ersten jungfräulichen Neigung und alle Überschwenglichkeit süßer, mädchenhafter Schwärmerei.» Luce (a. a. O., S. 341) spricht gegenüber Virgilia von einer «wedded purity», einer ehedraulichen Reinheit. —

Wenn wir uns fragen, von welcher Art die Liebesempfindungen der weiblichen Gestalten Shakespeares seien, so brauchen wir nur auf diese Gestalten im besonderen anzuwenden, was sich uns vorher als die Eigenart der Shakespeareschen Geschlechtsliebe im allgemeinen dargestellt hat. Herford (a. a. O., S. 18) hat wohl die beste kurze Kennzeichnung der Liebesempfindungen dieser weiblichen Gestalten gegeben in einem Satze, der nach Herfords Angabe allerdings nur zusammenfassen soll, was sich aus der trefflichen Darstellung bei Wetz ergibt. Herford faßt so zusammen: Für

schenschlags, ihres herrinnenhaften Wesens noch kaum bewußt; aber die Anlagen zur Lady und zu einer geistvollen Beherrschung ihrer Umwelt entfalten sich schon — jene Anlagen, wie sie in Sage und Geschichte die Töchter der ausgelesenen indogermanischen und germanischen Geschlechter nordischer Rassenherkunft zeigen, die Anlagen, als Herrinnen des Hauses unmerklich zu gebieten. Es wundert Sebastian in «Was Ihr wollt» (IV, 3, 19), wie die junge Olivia über die recht rauen Gesellen in ihrem Hause zu herrschen vermag, über ihren Vetter Tobias und dessen Freunde, wie sie alles zu lenken vermöge «mit solchem stillen, weisen, festen Gang» (*with such a smooth, discreet, and stable bearing*).

Die unbetonte Herrentümlichkeit der germanischen Hausfrau — betontes Herrentum ist sicherlich nicht germanisches Herrentum — ist auch in Olivia eine prägende Kraft. Bei einer Cordelia steigern sich solche herrentümlichen germanischen Züge in weiblicher Ausgestaltung bis zu einer herben Wahrhaftigkeit und unerschütterlichen Seelengröße. Im Shakespeare-Jahrbuche, Bd. 22, 1887, hat Vatke (S. 164 ff.) «das weibliche Schönheitsideal in der älteren englischen Dichtung, besonders bei Shakespeare» betrachtet und hat dort nachgewiesen, was man aber besser belegen könnte, daß der Shakespeareschen Vorstellung von edelgearteter und schöner Weiblichkeit im ganzen diejenigen leiblichen Merkmale eigen sind, die wir heute als Merkmale der nordischen Rasse bezeichnen¹⁾. Von den seelischen Zügen der Mädchen und Frauen Shakespeares ließe sich der Nachweis überwiegend nordrassischen Wesens dieser weiblichen Gestalten vielleicht noch überzeugender führen, und hierfür könnte man vor allem die Anlagen oder die entfalteten Eigenschaften einer Hausherrin, einer Lady, anführen, diese weiblichen Züge aus dem Erbe einer herrentümlich gearteten Rasse, der nordischen Rasse. Man könnte vielleicht auch nachweisen, daß sich die seelischen Züge der nordischen Rasse in der Shakespeareschen Darstellung weiblichen Wesens von seinen Jugendwerken an bis zu seinen späteren Dichtungen verstärken. In den von Vorbildern deutlicher abhängigen Jugendlustspielen finden sich noch Züge einer südländischen Spielerei mit einer als spannend empfundenen Geschlechtsliebe; der Liebhaber

¹⁾ Vgl. auch Günther, *Adel und Rasse*, 2. Aufl. 1927, S. 60.

wird hier gerne noch als dienstpflichtiger Ritter bald angezogen, bald durch gezielte Sprödigkeit abgewiesen — Wetz (a. a. O., S. 449) hat auf solche Darstellungen in den frühesten Lustspielen verwiesen, und wir dürfen hier Einflüsse einer südländischen Auffassung des Geschlechtslebens suchen. Die nordische Auffassung, die indogermanisch-germanische, setzt sich bei Shakespeare schnell durch, je reifer er als Dichter wird. Bei seinen weiblichen Gestalten weicht, wie Luce (a. a. O., S. 342) gezeigt hat, die Zungenfertigkeit schließlich dem Ernst, die Tändelei der Würde, die Überschwenglichkeit der Zurückhaltung, so aber, daß Anmut und Anziehung nicht abnehmen; und in entsprechender Abwandlung und Steigerung enden die Shakespeareschen Männer, wie wiederum Luce gezeigt hat, in den späteren Bühnenwerken den Frauen gegenüber mit einer Achtung, die nahe der Verehrung (*reverence*) ist.

So hat Shakespeare bei seinen weiblichen Gestalten von Werk zu Werk eben die nordisch-germanischen Züge gesteigert hervorgehoben. Er ist an der edlen Artung der Mädchen und Frauen, die nach seinem angeborenen Wesen als Inbilder in ihn gelegt waren, nicht irre geworden. Er muß Mädchen und Frauen dieser Art im England seiner Zeit sich zu Hausherrinnen entfalten gesehen haben, während er älter wurde und sein Entschluß heranreifte, sich zum Landbesitz, zum Leben des Freisassen, zurückzuwenden, diesem anderen Inbild edlen germanischen Daseins. Raleigh (a. a. O., S. 180) sagt von Shakespeares Mädchen und Frauen zusammenfassend aus, sie stellten in den Lustspielen den Geist der Glückseligkeit dar, in den Trauerspielen bedeuteten sie die einzige Bürgschaft einer endgültigen Errettung aus der Verstrickung in Schuld, bedeuteten sie die letzte Zuflucht und ein Heiligtum der Treue. Einen größeren Wert hat noch kein Dichter in den Frauen gesehen.

Von manchem großen Dichter sind Frauengestalten gezeichnet worden, die man der Jugend eines Volkes germanischer Prägung als vorbildlich darstellen möchte — und zwar um der Volksaufartung willen als vorbildlich darstellen möchte, denn Aufartung geht immer nur über eine hinaufartende Gattenwahl. Kaum ein anderer Dichter hat aber eine solche Zahl weiblicher Gestalten gezeichnet, die zugleich vorbildlich und an-

ziehend wirken können und dabei gerade auch mit solcher Lebendigkeit als liebende Töchter, Mädchen, Gattinnen und Mütter dichterisch gestaltet sind (vgl. Wetz, a. a. O., S. 476). Bei keinem anderen großen Dichter ist eine solche Mannigfaltigkeit der weiblichen Veranlagungen zu finden, die im Grunde doch alle weibliche Veranlagungen edler nordischer Art in germanischer Prägung darstellen, und die meisten dieser weiblichen Gestalten sind als Liebende dargestellt, so aber, daß die Art dieser Liebe wiederum als vorbildlich gelten darf für jedes Volk germanischer Prägung.

Wir dürfen nicht nur, wir müssen wünschen, daß besonders die Erblich-Besten unter der deutschen Jugend in ihrer Gattenwahl auf Mädchen des Shakespeareschen Schlages gelenkt werden, und zwar besonders deshalb, weil Mädchen dieses Schlages aus angeborener Anlage lebens tüchtig und edel sind und weil ein Volk und ein Staat sich auf die Vererbung solcher angeborener, ererbter Züge weit mehr verlassen können als auf Ergebnisse einer Erziehung, Schulung, Seelsorge und Fürsorge, welche Menschen geringeren Wertes gegen ihre geringere Artung in eine erwünschte Richtung lenkt. Das Erwerb bare und Erworbene — *nurture* — kann zu einem erwünschten Zusatz werden; einen festen Grund bildet nur das Ererbte, das Angeborene — *nature*. Das ist eine der adelstumlichen Staats- und Lebenslehren, die sich aus Shakespeares Werk gewinnen lassen.

Zur Aufartung ist aber nicht nur eine aufartende Gattenwahl der erbtüchtigen Jugend nötig, sondern auch eine Aufartung bewirkende Auffassung des Geschlechtslebens, der Ehe und Familie. Ich habe an anderer Stelle ausgeführt, daß die deutsche Jugend zwar im volkischen Kampfe der Nachkriegszeit den parteipolitischen Liberalismus als Feind einer deutschen Wiedergeburt richtig erkannt habe, daß sie nunmehr aber auch den Liberalismus in der Auffassung von Geschlechtsleben, Ehe und Familie bei sich selbst und anderen angreifen müsse, den Liberalismus der Lebensführung¹⁾. Shakespeare betont im «Sturm» (IV, 1, 28) die Ehre gegenüber der Lust. Auch für die völkische Bedeutung von Ehe und Familie lassen sich die Gestalten und Schicksale der Shake-

¹⁾ Günther, Führeradel durch Sippenpflege, 1936, S. 74.

speareschen Bühnenwerke als Zeugnisse eines großen Dichters werten. Die Auffassung von Liebe und Ehe, die Shakespeare vertreten hat, wird sich als gesunde und gesundende Macht erweisen, wenn jugendliche Deutsche sie aus völkischer Überzeugung ergreifen. —

Man kann in vielen Trauerspielen Shakespeares finden, wie der Dichter, nachdem er die Abirrungen eines machtvollen, aber vereinzelt und verhängnisvoll abgesonderten Lebenslaufs verfolgt hat, im Schlußauftritt nach dem Fall des Vereinzelt in irgend einer mehr durchschnittlichen edlen Gestalt das Tüchtige Leben selbst wieder in seiner gesunden Breite vor den Zuschauer stellt. Eine solche Schlußwendung ist in Shakespeares Werken allzu häufig, als daß sie für des Dichters Wesen und Wollen belanglos sein könnte. Zur Größe Shakespeares, zu seiner menschlichen und dichterischen Größe, trägt bei, daß er sich gänzlich den gesunden Seiten des Menschenlebens verpflichtet fühlt.

Shakespeares König Heinrich IV. und das Geschichtsdrama in England.

Von
Robert Petsch.

Es ist merkwürdig, daß Shakespeare seine ersten entscheidenden Wirkungen auf die deutsche Dichtung nicht durch seine gehaltsschweren Tragödien und nicht durch seine geistsprühenden Komödien, sondern durch eine Gattung des Dramas ausgeübt hat, die freilich seinen Namen den Engländern von jeher besonders wert gemacht hat, die aber bei uns doch meist als niederen Ranges angesehen wird, weil wir gern von allerlei vorgefaßten Meinungen über Wesen, Aufgaben und Form der Dichtungsgattung ausgehen. Und doch hat Goethe mit seinem «Götz von Berlichingen» an die großen Geschichtsdramen angeknüpft, die man in England seit alten Zeiten schlechtweg als «Histories» bezeichnete. Und Dramen, wie der tieftragische «Richard III.», der wehmütig-schmelzende «Richard II.» und vor allem «Heinrich IV.», der tiefen Ernst mit heiterem Spiel auf das glücklichste vereint, haben bei jeder guten Aufführung auch deutschen Zuschauern von jeher tief ans Herz gegriffen und die Kunst großer Schauspieler herausgefordert. Sicherlich hat sich auch Schiller von seinem großen Vorgänger ¹⁾ bei der Auffassung der Wallenstein-Tragödie stärker beeinflussen lassen als von irgend welchen Dramen der Barockzeit; und neuere Dramatiker wie z. B. Grabbe und Immermann, auch Dichter der Gegenwart haben daran gedacht, den Deutschen eine ähnliche Folge von Dramen aus der deutschen Geschichte zu geben.

Solche Pläne sind aber zumeist daran gescheitert oder haben zu keinem dauernden Erfolge geführt, weil unsre mittlere Kaisergeschichte nicht so einheitliche durchgehende Züge aufweist und

¹⁾ Vgl. sein Urteil über «Richard III.»: an Goethe, 28. Nov. 1797.

der nationalen Gegenwart mit ihrem politischen Fühlen ferner steht als die englische Geschichte des Mittelalters dem heutigen England. Die großen Motive jener Epoche waren einmal der «hundertjährige Krieg» mit Frankreich (1338—1461), durch den England mit wechselndem Erfolge und zuletzt doch vergeblich sich auf französischem Boden festzusetzen suchte; ferner die wechselnden Beziehungen des englischen Parlaments zum Königtum; endlich der Kampf der beiden Häuser Lancaster und York (nach ihren Wappenzeichen genannt «die rote und die weiße Rose») um die Königsherrschaft: ein Kampf, der seit der Mitte des 15. Jahrhunderts mit unerhörter List und Grausamkeit unter den Herrscherhäusern selbst geführt worden ist und dem englischen Volke Ströme von Blut gekostet hat. Man braucht nur an die Schreckensgestalt des dritten Richard zu denken, um sich die dramatischen Energien dieser Zeit zu vergegenwärtigen. Trotz alledem empfand der Engländer zu Sh.'s Zeit einen sehr berechtigten Stolz auf sein Volk und sein Land, die aus allen diesen Stürmen und Erschütterungen nur gestählt und geeint hervorgegangen waren und eben jetzt, unter dem Szepter der leidenschaftlichen, aber klugen und im Grunde doch beherrschten «jungfräulichen Königin» eine unerhörte Blüte erlebten. Als einen segnenden Wink vom Himmel hatte das Volk den Untergang der «großen Armada» begrüßt, mit der das königliche Spanien dem aufblühenden Inselreiche einen Nackenschlag hatte versetzen wollen, und die im Sturm gescheitert war: «Deus afflavit et dissipati sunt».

Wie hoch die Wellen vaterländischer Begeisterung damals emporschlugen, zeigt die Herausbildung nationaler Geschichtsdramen an der Stelle, wo man früher große Bühnenschaustellungen aus dem Bereiche der biblischen Geschichte dargeboten hatte. Wie bei den alttestamentlichen Stoffen, so handelte es sich hier, wenigstens in den ernsten und ernst zu nehmenden Bühnenstücken um keine Begebnisse von rein persönlicher Art, die von dem Willen eines einzelnen Menschen gelenkt, von seinen Leidenschaften erfüllt waren und schließlich mit seinen persönlichen Schicksalen endeten, sondern um eine besondere innere Form der dramatischen Darstellung, die zu den Vorgängen von durchaus öffentlicher, von geschichtlicher Art im eigentlichen Sinne des Wortes paßte. Hier flochten sich persönliche und überpersönliche Fäden, Haupt- und Nebenhandlungen, viel-

leicht sogar mehrere Handlungsstränge mit ausgedehnten Episoden ineinander mit Wirkungen aus höheren Sphären, aus einer hintergründigen Welt oder aus letzten Schicksalstiefen her. Wo in den biblischen Stoffen die Hand Gottes unmittelbar sichtbar wurde, da wirkte sich die göttliche Fügung oder doch der innere Sinn des Geschehens auf englischem Boden nur um so erhebender und ergreifender aus. Da konnte u. a. gezeigt werden, wie noch so schwache oder unwürdige Regenten durch große, von dem Gedanken der nationalen Würde erfüllte Empörer entthront oder von besseren Nachfolgern abgelöst wurden, und wie in verzweifelten Fällen das Parlament, auf das der englische Bürger so stolz war, sein Ja und Amen gab zu der neuen Regierung, die vielleicht durch Gewalt und List ans Ruder gekommen war, die aber nun in Gottes Namen um des Volkes willen geschützt werden mußte, damit die Substanz des Volkes gerettet würde.

Von dem allen erzählten die Chroniken naiv, partei- und zeitgebunden, wie so manches ältere Historienstück. Denn das alles konnte natürlich auch wieder in rein demonstrativer Art auf die Bühne gebracht, sinnfällig gemacht und tendenziös behandelt werden. Shakespeare aber vermochte es, die Stoffe von innen her zu beseelen, ohne ihnen an national-politischer Bedeutung, Würde und Spannung das Mindeste zu nehmen. Im Gegenteil, wir empfinden um so tiefer das Wesen der englischen Geschichte und die Bedeutung ihrer großen Wendungen, wenn wir sehen, wie die untergehenden und die siegreichen Herrscher mit sich selbst, mit der Stimme ihres Gewissens und mit ihrer Vergangenheit, mit ihren Hoffnungen und ihrer persönlichen oder nationalen Sehnsucht seelisch fertig werden müssen. Mit ihnen erleben wir dann, in Zustimmung oder Ablehnung, als handelte es sich um politische Menschen der Gegenwart (auch noch unsrer Gegenwart!), die englische Geschichte des Mittelalters mit durch, gerade wie es bei Kleists «Prinzen von Homburg» der Fall ist, in dessen Schlußruf «In Staub mit allen Feinden Brandenburgs» jeder Deutsche, ja ein jeder geschichtlich denkende oder national empfindende Mensch in irgendeinem Lande und zu irgendeiner Zeit wird einstimmen können.

Von hier aus gelingt es dann dem Dichter, immer wieder ganz große Zeit- und Menschheitsbilder mit historischen Farben zu umreißen und auf dem Boden der Tatsachen, die er sehr frei, aber nie gewaltsam behandelt, die er nur gern ihrem inneren

Sinne gemäß zu Ende denkt, wahrhaft tragisch ergreifende oder doch uns schauspielmäßig erhebende große Dramen zu gestalten, die uns selbst vor die folgenschwersten Entscheidungen stellen und die, unter dauernden Umstellungen und Bejahungen unsrer Seele, den vollen Eindruck dramatisch-tragischer Entwicklungen hervorrufen. Bei keinem der großen Königsdramen Shakespeares ist dieser Eindruck so mannigfaltig, ist das Erlebnis so breit ausladend und doch immer wieder tief ergreifend wie bei «Heinrich IV.».

Zeitlich und auch inhaltlich knüpft dieses Werk, das 1598 zuerst gedruckt wurde, an die mehr tragödienmäßige oder, wie man gesagt hat, «elegische» Darstellung König Richards II. an, die zwei oder drei Jahre früher entstanden war. Hier trat Heinrich Bolingbroke, der Herzog von Hereford, der spätere König Heinrich IV., als Anführer des Adels dem schwächlichen Könige gegenüber, der ihn zuletzt scheinbar als seinen Nachfolger anerkennen mußte, nachher aber von einigen Großen, kaum gegen den Willen des neuen Herrschers, ermordet wurde. Heinrich zeigt sich, am Ende des Richarddramas, von diesem Ereignis tief betroffen und schließt die Handlung, die seinen schönsten Sieg einschloß, mit den Worten

«Lords, ich beteur' es, meiner Seel' ist weh,
 Daß ich mein Glück bespritzt vom Blute seh',
 Kommt, und bedauert mit, was ich beklage,
 Daß duster Schwarz sofort ein jeder trage.
 Ich will die Fahrt tun in das heilige Land,
 Dies Blut zu waschen von der schuld'gen Hand.
 Zieht ernst mir nach, und keiner Tränen spare,
 Wer meine Trauer ehrt, an dieser frühen Bahre.»

Es sieht fast so aus, als hätte der Dichter damit einen Schatten auf das Kommende, auf die Darstellung der Regierungszeit Heinrichs IV. werfen und das Ganze in eine tragische Grundstimmung tauchen wollen. Die Herrschaft des Hauses Lancaster über die ältere Dynastie Anjou-Plantagenet ist nun einmal mit Gewalt errungen, der Träger der Krone ist durch einen Rechtsbruch verdrängt worden, und obwohl das Parlament und eigentlich die Geschichte Englands diese Tatsachen nachträglich gutgeheißen hat, bleibt doch der Stachel in der Seele des Usurpators haften. Ist er doch nicht bloß ein Kriegermann, sondern ein warm empfindender, ja ein empfindlicher Mensch; als solcher wird er erst einer dramatischen Darstellung würdig, die über die

bloße Bühnenschaustellung hinausgeht. Damit breitet sich ein tiefer Schatten über das gesamte Heinrichsdrama aus. Der König wird seiner Krone nicht recht froh. Während die Geschichte ihn, trotz innerer Anfechtungen, im ganzen doch als einen kraftvollen Herrscher von unerschrockener persönlicher Tapferkeit und großer Energie hinstellt und gewisse Schwächen gegen die inneren Feinde, auch sein Herzeleid über den Leichtsinn seines Thronfolgers nur eben erwähnt, läßt ihn Shakespeare von Anfang an und bis zuletzt an einem kranken Gewissen leiden; das raubt ihm den Schlaf, den doch ein englischer Schiffsjunge auf seiner luftigen Höhe, im Mastkorb, finden kann, während der König in allem, was ihn trifft, die Strafe des Himmels wittert. Die ganze Darstellung würde abermals ins Elegische, ja vielleicht ins Moralistische verfließen, wenn der Dichter nicht von Anfang an die Handlung selbst durch kräftige Szenen von mannigfaltiger Stimmung belebt und dem innerlich gebrochenen oder doch erweichten Könige das aufblühende, zunächst noch verdeckte Heldentum seines Sohnes und das tolle Treiben seines Kreises gegenübergestellt hätte. So kommt es, daß der liederliche und im Grunde verächtliche, aber höchst lustige Falstaff viel mehr Raum in dem Drama einnimmt als der Titelheld, obwohl dessen Auftritte durch ihr inneres Gewicht und durch ihre Bedeutung für den Gesamtvorgang reichlich für ihr Ausmaß und ihre geringere Beweglichkeit entschädigen.

Damit ist bereits die dramatische Gesamteinstellung des Dichters kurz bezeichnet. Ihm kommt es nicht sowohl auf einen durchgehenden, in jedem Augenblicke und von jedem Punkte aus nach allen Seiten überschaubaren Gesamtvorgang an, als auf eine lose Ganzheit, die sich dank einzelner Verbindungsfäden und inneren Beziehungen immer wieder knüpft, auch wenn sie auseinanderzufallen droht. Wenn Falstaff dem Prinzen Heinz die richterliche Haltung seines Vaters in lächerlicher Weise «vormimt», so ist damit auf die andere Seite des Geschehens hingewiesen, wie nach dem Zweikampf des jüngeren Heinrich mit dem heldenhaften Percy der feige Falstaff als Karikatur des Rittertums auftritt. Die mehr alltäglich-lustigen oder satirischen wie die eigentlich historischen, oft sehr ernsten Spielszenen stehen also nur in ganz äußerlicher Verbindung untereinander und wechseln oft in recht überraschender Weise ab. Ihre Abfolge aber bedeutet zugleich einen rhythmischen

Wechsel zwischen Beharrlichkeit (oder einer auf dem Fleck verharrenden Beweglichkeit) und einem kraftvollen Vorwärtsdrängen, und gerade das kommt der dramatischen Wirkung zu gute. Über dem Ganzen aber schwebt etwas, das uns dauernd zum Vergleiche beider Linien zwingt; das uns einmal mit Sorge um Englands Zukunft und um das Ende des Königs erfüllt und dann doch wieder neue Hoffnung wachruft, wenn wir die Überlegenheit des Prinzen über seine niedrige Begleitung immer von neuem durchbrechen sehen. Und über beide Seiten der Handlung erhebt sich für uns, wie schon angedeutet, das geistige Bild des gefährdeten und zuletzt doch gesicherten Englands; damit wird der ideale Zusammenhang sichtbar, der alles ineinander fügt: es ist, als ob höhere Mächte ihre Hand schützend über Land und Volk hielten, die für den Engländer der elisabethanischen Zeit «die Welt» schlechtweg bedeuten. Dieses große Vertrauen, das immer aus dem Hintergrunde mitspricht, weiß Shakespeare kräftig zu beleben; er verleiht damit seinen Königsdramen und besonders seinem Zwei- oder eigentlich Dreispiel «Heinrich IV.» und «Heinrich V.» einen weihevollen Lebensatem, um den ihn mancher geschichtliche Dramatiker beneiden kann. Von diesem ganz überlegenen Standpunkte des an sein Vaterland glaubenden und nur um sein Heil besorgten Dichters, in dem das englische Volk in seiner Verbundenheit mit Königshaus und Parlament gleichsam Stimme gewinnt, will und muß das ganze Werk betrachtet werden.

Wir müssen freilich noch hinzufügen, daß der innersten Einheit der Gesamtanschauung kein ebenso fest gefügter geschichtlich-realer Zusammenhang entspricht oder auch nur entsprechen kann, soweit sich der Dichter einigermaßen an die historischen Vorgänge hält. Zwar kann er sie zusammendrängen, sie ins Typische erheben und aufeinander beziehen, so daß sie sich gegenseitig spiegeln und erhöhen; aber er kann leere Strecken nicht ganz überbrücken, auch nicht durch das Füllwerk der lustigen Nebenhandlung. Das ist aber auch für den Dichter einer «Historie» nicht so unbedingt nötig. Wir haben es hier nicht, wie in Shakespeares Tragödien und in andern klassischen Dramen der Weltliteratur, mit einem von Anfang bis zu Ende durchgegliederten Vorgang zu tun, der sich etwa gar in das Fünf-Schritte-Schema der «Technik des Dramas» von G. Freytag pressen ließe. Vielmehr erinnern die Historien häufig

an eine alte Langform der dramatischen Darbietung, die wir z. B. in der alten griechischen Komödie des Aristophanes mit Meisterschaft gehandhabt sehen. Diese Gestaltungsweise erlaubt einen gewissen Bruch in der Mitte, einen Umschlag der Stimmung und der Darstellungsweise, wie er ja der inneren Art des Dramas durchaus entspricht ¹⁾. Historische Darstellungen wie Marlowes «Edward II.» oder Shakespeares «König Johann» zeigen anfangs den Herrscher als einen unwürdigen Kronenträger, lassen aber nach seinem Sturze die guten Seiten um so heller hervortreten. Es ist, als ob der Zuschauer nach einer Seite genügend beschäftigt worden sei und nun auch in einer andern Schicht seines Herzens gerührt werden wollte ²⁾.

Dazu kommt aber noch eine andre Möglichkeit des Wechsels. Der erste Teil einer aristophanischen Komödie ³⁾ (wie der «Vögel» oder der «Frösche») ist immer durch eine schwankhaft-anekdotische Handlung mit mancherlei Überraschungen und einer witzigen Schlußwendung straff zusammengehalten. Jede Szene hat darin ihre feste Stelle und Wirkung; sie konnte weder herausgerissen noch versetzt werden. Nachher aber, wenn die Höhe erreicht ist, hält der Dichter gern eine komisch-satirische Umschau von der erstiegenen Höhe aus und läßt aus dem Kernstück des Vorgangs allerlei Sonderszenen hervorgehen, die auch noch untereinander und mit dem eigentlichen Stamme der Handlung in irgend welcher Beziehung stehen, vielleicht auch auf den Schluß des Ganzen noch einen gewissen Einfluß üben; im übrigen mögen sie sich frei in sich selbst entfalten, ihre eigenen Motive und eigene Stimmung mitbringen, auch wohl neue Figuren einführen und damit den Umkreis des Gesamtvorgangs in fesselnder Weise erweitern, während die eigentliche Tiefenführung bestenfalls am Schlusse wieder aufgenommen und zu einem vorher nicht sichtbaren Ziele geführt wird.

W. Keller ⁴⁾ hat gezeigt, wie der malerische Stil des Historiendramas, im Gegensatz zu dem plastischen Aufbau der

¹⁾ Über die Umschlägigkeit und ihr Verhältnis zur «Inneren Form des Dramas» vgl. Euphorion Bd. 30, S. 21 ff.

²⁾ Wie sich dieser Wechsel im späterem «Trivial-Stück» auswirkt, zeigt Schillers bissiges Epigramm auf die Kotzebuiaden seiner Zeit: «Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.»

³⁾ Vgl. den Aufsatz über «Zwei Pole des Dramas» in meiner Sammlung «Gehalt und Form» (1925), S. 23 ff., bes. S. 45 f.

⁴⁾ Shakespeares Königsdramen. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 69 S. 35 ff.

Renaissancetragödie, sich auf der Grundlage des mittelalterlichen Theaterspiels entwickelte. Aber erst Shakespeare hat aus der Not eine Tugend gemacht und eine eigene Kunstform hingestellt, wo seine Vorgänger (und selbst Marlowe) über eine Art Häufung dramatischer Wirkungen kaum hinaus kamen.

Wir müssen uns die Eigenart und das besondere Recht dieser Aufbauformen vor Augen halten, die sich gerade für geschichtlich gebundene (doch oft sehr wenig logisch-folgerecht verbundene) wie auch für rein phantastische Handlungen außerordentlich gut eignen und zuletzt doch so etwas wie eine dramatische Gesamtstimmung aufkommen lassen. Nur so können wir dem Aufbau unserer Historie und vor allem dem Verhältnis der beiden Teile zueinander gerecht werden. Wir müssen uns dazu vor allem ein Bild von der inneren Fügung des Gesamtvorgangs machen, von wo aus alle Einzelteile ihre besondere Farbe und ihren dramatischen Wert erhalten. Diese Fügung beruht auf der bereits kurz umrissenen Anschauung des Dichters von der inneren Verfassung und Entwicklung des Königs. Sie umfaßt in ganz großen Linien die geschichtlich-politischen Vorgänge und die Ereignisse am königlichen Hofe während der Regierungszeit Heinrich Lancasters. Mit sicherem Griff hat der Dichter hier das Wichtige und Entscheidende (freilich nicht nur das Geschichtlich-, sondern auch das Dramatisch-Erhebliche) herausgegriffen und gleichsam schichtenweise einander zu- und untergeordnet.

Die Regierungszeit Heinrichs IV. hat man als «eine Geschichte von Verwicklungen und Intrigen, Verschwörungen und Kriegen» bezeichnet; Anreiz genug für einen Dramatiker vom Schlage Shakespeares, um in immer wiederholten Spiegelungen und mit allerlei Schattierungen zu zeigen, wie «um der Menschheit große Gegenstände, um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen». Daß es sich dabei nicht sowohl um äußere Feinde, als um widerstrebende Gewalten im Innern des Landes oder doch im Bereiche der britischen Inseln handelt; daß die gewaltsam entrechteten eigentlichen Thronerben immer im Hintergrunde stehen; daß Adel und Geistlichkeit gegen den neuen Kronenträger andringen, der sich des Schutzes des Parlaments erfreut, aber sich damit auch wieder schwere Fesseln aufgeladen hat; daß dieser König an sich kraftvoll und klug ist und Ordnung schaffen will, daß er aber durch allerlei voreilige Hand-

lungen sich immer wieder Feinde schafft und den Segen nicht sieht, der ihm in der Gestalt des noch so leichtsinnigen Prinzen zuwächst — das alles ist mehr als ein Chaos ohne Sinn, es ist, in ungeheurer Vergrößerung und selbst Verzerrung, ein Bild des Menschenlebens. Heinrich IV. ist freilich kein tragischer Held von der Art eines Macbeth oder eines Hamlet; er wird weder durch seine Leidenschaften noch durch sein inneres Herzeleid bis an die Grenzen des Erträglichen geführt, um dann zu einem Menschentum über alle Maße hinaus sich zu entfalten. Er stellt eigentlich dar, was Aristoteles in seiner Lehre von der Tragödie von dem Helden gefordert hatte: einen Mann von hohem Range, doch mittlerer Seelengröße, der aber infolge eines Fehlers (welcher mit seinem ganzen seelischen Aufbau zusammenhängt) in eine harte Zwangslage gerät und sich auf einmal ungeheuren Schicksalen gegenüber sieht. Ja, dieser tragsiche Mensch wächst uns um so mehr an das Herz, als er eben menschlich leidet; als er sich für vieles, was in den Umständen begründet ist, persönlich verantwortlich fühlt und zuletzt sein ganzes Schicksal mit seiner gewaltsamen Aneignung der Krone in Verbindung setzt. Er ist zwar nicht innerlich brüchig, aber doch schwer belastet — so schwer, daß er für die gewaltigen Aufgaben des Regiments nicht die nötige Seelenkraft aufbringt und zugrunde gehen wurde, wenn er sich nicht auf die Treue der Seinen stützen dürfte. Eben diese Treue aber, die sich in einigen kraftvollen und spannenden dramatischen Geschehnissen entfaltet, läßt uns immer wieder von der eigentlichen Staatshandlung absehen und unsern Blick auf die königliche Person richten. Die Größe Shakespeares, des Historiendichters, besteht gerade darin, daß er keine zusammengezogene und dialogisierte Geschichte, daß er auch kein reines Geschichtsdrama darbietet, sondern immer wieder die eigentliche Tragik des herrscherlichen Menschen betont: des Menschen, der an einen Herrscherplatz gestellt, aber vielleicht nur eine halbe oder eine erkrankte Seele für seine Stelle mitbringt und der uns darum menschlich ergreift, während ein völliger Tyrann ohne jede Größe (was nicht einmal Richard III. ist) oder ein fleckenloser Engel und reiner Fürst nach dem Sinne des höchsten Herrschers (was nicht einmal Heinrich V. ist) von uns angestaunt, mit Schrecken oder mit Bewunderung betrachtet werden, aber kaum unser Herz rühren könnte.

Im Hinblick auf diesen idealen Organisationspunkt der

Gesamtdarstellung hat also Shakespeare aus der ungeheuren, verwirrenden Masse des geschichtlichen Stoffes ausgewählt, was ungefähr dem Gange des historischen Verlaufes entsprach, was an sich den englischen Bürger reizen, sein politisches Verantwortungsgefühl schärfen und seinen völkischen Stolz erhöhen konnte, was aber ohne zu große Gewaltsamkeiten immer zugleich an die innersten Nöte des Königs heranzuführte und sich menschlich auswerten ließ. Die lockre Fügung, von der wir sprachen, darf einer solchen Darstellung zugestanden werden, die sich eng an reale Vorgänge anschließen muß, um jene menschlich-dichterischen Werte hervorzutreiben, die mit unsrer Befangenheit in geschichtlichen Verhältnissen oder mit unserm Verfallensein an sonstige Mächte des äußeren Schicksals zusammenhängen. Heinrichs IV. «Schuld» wird wohl von ihm als Vergehen gegen Gott empfunden (zumal die halb-«unschuldige Verschuldung» des Mordes an Richard II.); daher der Kreuzzugsplan des Königs, den er nie ganz fallen läßt. Unter rein sachlichen Gesichtspunkten handelt es sich um ein politisches Verbrechen, das durch den Erfolg geheiligt werden könnte, wenn es dem Lande den Frieden gäbe; daß dies nicht der Fall ist, hängt wieder mit allerlei Mißlichkeiten zusammen, die denn auch von dem König dauernd so aufgefaßt und auf seine menschlichen Verfehlungen oder auf die menschliche Seite seines Thronraubes bezogen werden. Daher ragt das geschichtliche Geschehen, das zunächst als die unerschütterliche Grundlage eines tragischen Erlebens mit all seiner äußerlichen Wucht und Rauheit dargestellt worden ist, Schritt für Schritt in das Menschliche hinein; und wiederum spiegelt dieses Geschehen immer die doppelte Möglichkeit der Beurteilung: wenn auch die Tat des Königs einstweilen immer neue Unruhen hervorbringt, so sieht doch der Dichter darin — im Gegensatze zu seinem Gewährsmann, dem Chronikschreiber Holinshed — einen starken, notwendigen und letzten Endes von Gott gesegneten Schritt vorwärts auf dem Wege zur Befriedung Englands. Diese Gewißheit muß und soll sich in uns befestigen, obwohl wir den König selbst immer wieder unsicher und bedrückt sehen, weil er sich seines Sieges nicht freuen kann und von der Zukunft wenig erhofft. Je weiter sich die Blickrichtung des Königs von der unsrigen und von der des Dichters entfernt, um so kräftiger treten die tragischen Züge Heinrichs IV. hervor — um so

reizvoller aber ist auch für uns seine Betrachtung im Lichte einer gewissen tragischen Ironie. Ist er auch kein tragischer Held vom gewöhnlichen Schlage, der sich in eine Leidenschaft oder in ein unerreichbares Ziel verbeißt, so verrennt er sich doch in seine traurige Grundstimmung mit einer Gewalt, die ihn zuletzt auf die tragische Höhe eines wahrhaft königlichen Helden mit seiner inneren Unruhe hebt. Er erscheint dann als ein Mann, der das geschichtlich notwendige Tun, wozu er berufen war und das ihm doch zum guten Teil gelang, so gern vor seinem menschlichen (fast möchte man sagen: bürgerlichen) Gewissen rechtfertigen und damit zu einer inneren Würde emporsteigen möchte, die dem Menschen nun einmal nicht vergönnt zu sein scheint. Es ist im tiefsten Grunde der germanische, der typische «Leistungsmensch», der sich von dem mehr auf Schaustellung begründeten, den Schein für die Wahrheit setzenden und sich daran berausenden «Darbietungsmenschen» romanischer oder südländischer Art bewußt und selbstquälerisch abhebt, und dem wir innerlich immer näher kommen, an dem wir seelisch stetig wachsen, je mehr er unter dem ewigen Widerspruche zwischen seinem «Wollen und Sollen»¹⁾ zu leiden scheint.

Von hier aus will also Shakespeares Bewältigung des Stoffes, will die weitverzweigte «Realhandlung» seines Dramas verstanden werden, durch die andauernd der oberste, der «ideale Nexus» durchblickt: jene tiefgründige Verbindung und Zielrichtung der Dinge, die sich in der Sorge und Qual des Königs mehr verzerrt und mittelbar ankündigt; die sich aber unsern Seelen, die durch die Gewalt des Dichters über den Helden gestellt werden, mit einer Art Zwangsläufigkeit aufdrängt und sich dauernd vollendet. Dazu dient denn auch das helle Licht, das von den drolligen und bisweilen hoch-komischen Heinz-Falstaff-Szenen auf diese Handlung fällt. Gerade in einem Drama von lockrem Bau haben die vordergründigen, die eigentlich sinnfälligen und handfesten Auftritte oft (als Sinnbilder oder als Widerspiel) die feinsten Beziehungen zu dem, was aus den letzten Tiefen aufsteigt. Immerhin können auch diese feinen Beziehungen um so besser verstanden werden, wenn wir uns wenigstens in großen Zügen den Gang der «geschichtlichen Handlung» vorstellen.

¹⁾ Vgl. Goethe: Shakespeare und kein Ende.

Mit der Hand des Meisters hat Shakespeare, zunächst im ersten Teil des Dramas, die auseinanderlaufenden Fäden der geschichtlichen Ereignisse unter beherrschenden geistigen Gesichtspunkten zusammengedrängt, die Motive menschlich belebt und das Ganze durch die komische Nebenhandlung auch sachlich bereichert. Das innere Band ist die Schwermut und die quälende Unsicherheit des Königs, die ihn seiner Gewalttat nicht froh werden, die alten Feinde fürchten, den neuen mißtrauen und immer wieder danebengreifen lassen. Doch auch äußerlich sind die Einzelfäden sehr geschickt ineinander verschlungen; durch das ganze Gewebe des ersten Teils z. B. zieht sich die Handlung des jungen Percy, dessen untadeligen Heldensinn der Dichter der Lässigkeit des Thronfolgers, dessen kühnes Draufgängertum er der ewigen Bedenklichkeit des Königs gegenüberstellt. Durch ein paar häusliche Szenen und überhaupt durch die Einführung seiner jugendlichen Gattin ist dafür gesorgt, daß auch diesem Heißsporn die liebenswürdig-menschlichen Züge nicht fehlen, wie er denn überhaupt durch die ganze Vornehmheit und die Frische und Abgeschlossenheit seines Wesens bei all seinem Trotz und Ungestüm unsre Herzen gewinnt. Nur ein Dichter vom Range Shakespeares durfte es wagen, seiner heranreifenden Lieblingsgestalt unter den englischen Königen, dem späteren Heinrich V., einen solchen Nebenbuhler um die Neigung der Zuschauer gegenüberzustellen und das Wesen einer ungestümen und fast gefährlichen, doch von Grund auf edlen Jugendlichkeit gleichsam in zwei Hälften zu teilen.

Die Hauptgegner des Königs sitzen beim Beginn der Handlung des Ersten Teiles in Wales und in Schottland. Im Südwesten der Insel hat sich der wilde Glendower erhoben und hat den Neffen des Königs, Edmund Mortimer, zur Übergabe gezwungen; Heinrich aber sieht in Mortimer, dem eigentlich die Thronfolge zugestanden hätte, seinen geheimen Gegner und traut den Nachrichten aus Wales nicht. Dagegen hat der junge Percy, der Sohn des Lord Northumberland, die Rechte des Königs im Norden gegen die aufständischen Schotten verteidigt und ihren Führer Douglas aufs Haupt geschlagen. Auch diesem Helfer aber traut der König nicht und gerät alsbald in Streit mit ihm, weil der junge Sieger ihm die Herausgabe der gefangenen Schotten verweigert. So versöhnt sich Percy mit den Schotten; er verbündet sich weiterhin mit Mortimer und mit dem ehr-

geizigen Erzbischof von York gegen den König, der sich auf einmal einem höchst gefährlichen Block von Feinden gegenüber sieht. Aber der Dichter weiß die dunklen Wolken, die sich um Heinrichs Haupt zusammenziehen, bald wieder zu zerstreuen. Percy gerät sehr bald auch mit seinen neuen Verbündeten in heftigen Streit über die Verteilung der erhofften Beute. Zwar kommt es zu einer Einigung, aber auf dem Kampfplatze bei Shrewsbury lassen Percys Vater und Glendower auf sich warten, und als nun der König mit seinem Sohne heranrückt, muß Percy fliehen; auch der Erzbischof klagt über mangelhafte Rüstungen, denn Mortimer läßt auf sich warten. Noch einmal bietet Heinrich den Rebellen Frieden und Gnade an, aber nun trauen sie wieder dem König nicht. So kommt es zum Kampfe, in dem Prinz Heinz das Leben seines Vaters vor der ungestümen Kraft des Schotten Douglas schützt, um dann selber den edlen Percy im Zweikampf zu fällen. Nach dem Siege werden die Aufständischen gerichtet, nur den tapferen Douglas rettet die Fürsprache des Prinzen, während die Kämpfe ihren Fortgang nehmen.

Den zweiten Teil eröffnet Shakespeare mit einer neuen Koalition der Feinde. Es kommt hier nicht mehr zu offenen Kampfhandlungen, alles macht einen verkrampften und verbitterten Eindruck. Damit wir aber von vornherein des Sieges der Königspartei sicher seien, läßt der Dichter erst (durch eine allegorische Prologgestalt) das Gerücht verbreiten, Heinrich und sein Thronerbe seien gefallen; sehr bald wird dann der Lord Northumberland durch die Nachricht von dem Falle seines Sohnes Percy in neue Verwirrung und neue Kämpfe hineingestürzt: man erhofft jetzt einen entscheidenden Erfolg des Aufruhrs, den die Teilnahme des Erzbischofs zu einer Art Kreuzzug stempelt. Indessen fehlt es den Bundesgenossen an Tatkraft; sie warten ab, während der König, von seinem Gewissen geängstigt, in dem Herannahen von Percys Vater als seinem ärgsten Feinde eine Weissagung des ermordeten Vorgängers sich vollziehen sieht. Endlich erledigt man sich der Feinde durch üble List. Prinz Heinz ist für diese Tat nicht verantwortlich. Sein Bruder Johann führt mit den Gegnern Scheinverhandlungen, verleitet sie dazu, ihre Truppen zu entlassen und läßt alsbald die Anführer wegen Hochverrats verhaften und hinrichten. Aber der König hat keine reine Freude mehr an der Niederlage seiner

alten Feinde; sein Gemüt ist durch die Sorge um den Lebenswandel des Thronfolgers verdüstert, und als die Nachrichten vom Kriegsschauplatz ankommen, fällt er in eine tiefe Ohnmacht. Die Handlung wird jetzt auf die Auseinandersetzung zwischen Heinrich IV. und seinem ältesten Sohne, auf den Tod des alten und den Regierungsantritt des neuen Königs zusammengedrängt. Eine merkwürdige Szene, die der Chronist ihm überliefert hat, hat Shakespeare in ergreifender Weise symbolisch ausgestaltet. Prinz Heinz erscheint neben dem ohnmächtigen Vater, den er tot glauben muß. Er sieht die Krone neben dem schlummernden König auf den Kissen, drückt sie sich in plötzlicher Erfüllung von seinem Beruf auf das junge Haupt und geht damit davon. Der König erwacht, vermißt die Krone und macht dem wiederkehrenden Sohn die bittersten Vorwürfe, als habe dieser seinen Tod nicht erwarten können und werde nun England bald wieder in eine Wildnis verwandeln. Aber Heinz weiß ihn bald von der Echtheit seiner Teilnahme und von seinen königlichen Gedanken zu überzeugen. Vor dem heldenhaften Sohne legt der König seine große Lebensbeichte ab; ihm klagt er die «Nebenschliche und krummen Wege», durch die er zum Throne gelangte und rät ihm zur kraftvollen Behauptung des einmal so blutig erworbenen Besitzes. Es ist freilich ganz im Sinne seiner früheren Handlung, wenn er dem Sohne zeigt, wie er die streitbaren Großen im eignen Lande unschädlich machen könne:

«Beschäftige stets die schwindlichten Gemüter
Mit fremdem Zwist, daß Wirken in der Fern'
Das Angedenken vor'ger Tage banne!»

Der ganze letzte Aufzug ist dann der Darstellung der neuen Verhältnisse gewidmet. Er zeigt den Krönungszug und zugleich die Sinneswandlung des jungen Königs, dem gerade die Besten seiner Untertanen mit Sorge entgegensahen. Seine große Rede an den Oberrichter, der ihn einst verhaftete, und dem er nun sein höchstes Vertrauen erweist, ist eine Art von Regierungsprogramm, das zeigt, was Shakespeare, wohl auch das Parlament, von einem solchen Soldatenkönig erwartete. Zugleich zieht Heinrich V. beim Krönungzuge den Schlußstrich unter seine Beziehungen zu Falstaff, so daß die komische Nebenhandlung in die Kette der großen geschichtlichen Hauptereignisse eingeschlungen wird. Rückblickend sehen wir nun, wie

geschickt der Dichter auch diese Ereignisse zu einem dramatischen Vorgang zusammengeschlossen hatte. Die Gefahren, die sich der Vater durch seine Gewalt und durch sein Mißtrauen zugezogen hat, werden durch die Gestalt des Sohnes gebannt, dem er am wenigsten Vertrauen schenkte; es ist, als ob alle edlen Züge des verstorbenen Königs hier in reinerer Art wiederkehrten, jetzt nicht mehr beirrt durch schwarze Taten, die das Gewissen belasten, sondern nur durch jugendliche Streiche, die sich wieder gut machen lassen. Und wie der Vater endlich in seinem Sohne den würdigen Fortsetzer seines Lebenswerkes erkennt, soweit er es noch bejahen darf, so findet sich der Prinz zu dem starken Verantwortungsgefühl des väterlichen Kronenträgers hin und nimmt die schwere Last auf seine junge, starke Schulter. Es sind jetzt nicht mehr die Großen des Reichs, es ist auch nicht das Parlament, es ist das arteigene Herrschertum mit seiner fast mystischen Überzeugung von dem eigenen Beruf und den eigenen Pflichten, worin der Dichter (mit einer Art von genialer Einfühlung, auf Grund der Wesensverwandtschaft zwischen «dem Dichter und dem König») die reinste Gewähr für das Gedeihen Englands sieht. Dadurch wird der Hauptvorgang des Dramas, der sich vor allem aus dem Königs- und dem Prinzenfaden zusammenwebt, fest zusammengefügt und abgeschlossen: eine ständige Beziehungslinie für jedes pragmatische Geschehen (in den Beratungen, auf den Schlachtfeldern und selbst in der Kneipe zu Eastcheap) zugleich aber durchleuchtet von den letzten Zusammenhängen im tiefsten Grunde der Dinge, wo die Schicksale der Völker entschieden oder in eine klare Zielrichtung gedrängt werden.

Man hat oft genug den Aufbau der Historie «Heinrich IV.» getadelt wegen der unverhältnismäßig großen Ausdehnung der komischen Nebenhandlung¹⁾, die sich um das bedenkliche Freundschaftsverhältnis des Thronerben Heinz mit dem dicken Ritter Falstaff bewegt: des königlichen Prinzen, der seine Würde in froher Jugendlause gern vergißt, solange er nichts Besseres zu tun hat, um sie dann alsbald

¹⁾ Auf das belanglose Lustspiel von den «Berühmten Siegen Heinrichs V.» das unserm Dichter einige Anregung gab (vor allem zu der Gestaltung der Doppelhandlung), brauchen wir an dieser Stelle nicht einzugehen.

wieder aufzuheben — und des Ritters, der eigentlich keiner ist, weil er keine Spur von Ehre im Leibe hat, der sich aber in die Rolle des edlen und des vornehmen Herrn dauernd hineinlügt und gelegentlich auch hineinstiehlt. Gewiß hat diese Nebenhandlung den «Gründlingen» des altenglischen Theaters bereits so gut gefallen wie der heutigen «Galerie» (die sich ja oft recht weit bis in die Logen hinein erstreckt); und gewiß ist dadurch bei der großen Menge der Zuschauer die ernste Handlung oft zu kurz gekommen. Das ist nicht Shakespeares Schuld. Es muß bedacht werden, daß in jedem Drama loser Fügung diejenigen Bestandteile, die in lockerem Verhältnis zum Hauptvorgange stehen, z. B. phantastische, tendenziöse oder komische Nebenhandlungen, sich gern «auf eigene Hand» entfalten und geradezu ausleben, und daß damit der mimische Bestandteil jeder echten Dramatik erst völlig zu seinem Recht gelangt, der in solchen Dramen, wie den Historien, sonst unter der notwendigen Zusammendrängung und dem allgemeinen, z. B. politischen Charakter der Begebnisse leicht zu kurz kommt. Wo sich die Polarität der Gattung, die Wechselwirkung zwischen dem Dramatisch-Dichterischen und dem Mimisch-Sinnfälligen nicht in der steten Durchdringung beider Bestandteile zeigt, da muß eben der eine Strang der Geschehnisse neben dem andern herlaufen oder sich mit ihm kreuzen: genug, wenn nur für gelegentliche Berührungen und für die Möglichkeit einer durchgehenden, etwa vergleichenden Beziehung beider durch den Zuschauer gesorgt ist.

Auf diese Weise schafft der Dichter eine stimmungsmäßige, kosmische Einheit, wo die lineare, vorgangsmäßige zu wünschen übrig läßt. Mit Hilfe der komischen Handlung gelingt es ihm, seine Darstellung über eine dialogisierte Geschichtsdarstellung zu erheben und sie im Sinne des echten Dramas, nach der dritten Dimension hin auszugestalten, sie zu vertiefen. Wenn Heinz sich immer wieder mit Falstaff einläßt, wenn dieser sich an ihn herandrängt und der Prinz sich immer wieder ihm entwindet; wenn er seine völlige Freiheit den unwürdigen Gesellen gegenüber durchblicken läßt und immer mehr in die königliche Handlung und Haltung hinwächst, während die Spießgesellen von Eastcheap immer gemeiner werden und schließlich «abfallen» wie die trocknen Hülsen eines ausgereiften Kernes — dann verstehen wir die feine Beziehung dieser ganzen Handlungsreihe

auf den immer wieder durchblickenden «idealen Zusammenhang», d. h. auf das seelische Werden und Wachsen des künftigen Königs, der dem Vater die blutbefleckte Krone abnehmen und den Königsmantel auf kräftigen Schultern weitertragen soll. Indem der Prinz sich den lockeren Gesellen hingibt und doch bei mancher Gelegenheit, wie gleich in seinem Monolog nach der ersten Kneipenszene, an seine künftigen Aufgaben sich erinnert, fühlen wir, daß er auf echt dramatische Weise, d. h. auf immer wiederholten Um- und Irrwegen auf seine eigene Höhe emporsteigt. Eben dieses Bewußtsein ist es, was uns die an sich oft rohen und bedenklichen Falstaff-Szenen, besonders des zweiten Teils, mit gutem Humor betrachten läßt. Von der königlichen Artung des jungen Herrn, der sich ja auch mit diesen Gesellen abgibt und seine prinzliche Würde gleichsam an ein recht gefährliches Spiel setzt, den also der dicke Ritter und Maulheld doch auch wohl auf irgendeine Weise fesseln muß, fällt immer wieder ein erhellender Strahl auf die ganze dunkle Gesellschaft von Eastcheap, bei der übrigens der Dichter vom ersten zum zweiten Teil für Abwechslung gesorgt hat: freilich nicht für eine Wendung zum Besseren, sondern zum Gemeineren hin, so daß wir die spätere Absage des Prinzen um so besser verstehen. Falstaff ist zwar kein Künstler, es sei denn, daß man seine Prahlereien und sein Spiel mit dem Abenteuer — so lange keine Gefahr dabei ist — als ein primitives Fabulieren in der Art des Jägerlateins oder des Seemannsgarns würdigen will; dennoch liegt über ihm etwas von jener Saufromantik, von der Detlev von Liliencron gesungen hat:

«Gottvater hat es auch gehört
Und spricht: Mein Musikante,
Du bist zwar arg vom Wein betört
Und torkelst an der Kante!
Du bist ein ganz versoffnes Vieh, —
Doch bist und bleibst du ein Genie,
Das ist das Amüsante!»

Shakespeare gibt sich aber dem Zauber dieser amoralischen Lumpenromantik nicht völlig hin, sondern hält dauernd Abstand, indem er uns mit den Augen des Prinzen auf das ganze Treiben blicken läßt, bei dem er wohl eine Rolle spielt, solange seine überschäumende Jugendkraft und Lebenslust nichts Besseres zu tun findet, worin er aber nicht aufgeht; eben dieses stete Hin und Her zwischen Bejahung und ironischer Verneinung des

wilden Treibens entspricht durchaus den dichterischen Gattungsgesetzen und macht die ausgeführten Milieuszenen mit ihren großen mimischen Reizen zu wirklichen Bausteinen einer großen dramatischen Handlung.

Das zeigt sich denn auch in dem eigentümlichen Aufbau der Falstaff-Handlung, die der Entwicklung des Hauptvorgangs in gemessenem Abstände nachfolgt und seine Wendungen und Windungen auf anderer Ebene abspiegelt. Das ist Shakespeare gelungen, indem er seinen dicken Narren in das Ritterkostüm steckte, das zu ihm paßt, wie ein schlechter Maskenanputz. So gelang es ihm, die Doppelheit der uralten Lustspielfigur des Miles gloriosus, des Maulhelden in der Soldaten- oder Ritterrüstung, weidlich zu beleben, indem er ihn nicht bloß als Zechkumpan, sondern auch als Raufbold und weiterhin geradezu «in militärischer Verwendung» zeigte, ja ihm sogar gewisse Schein- oder Zufallserfolge gönnte, die freilich seine gänzliche Unwürdigkeit und Unfähigkeit zum Kriegshandwerk nur um so kräftiger hervortreten lassen. Eben seine steten Ansätze zu mutiger Tat und der immer darauf folgende Abfall spannen uns immer aufs neue, auch wenn wir den Ausgang vorausahnen: reizt uns doch die große Kunst, mit der er den Kopf immer wieder aus der Schlinge zieht und sich in eine Heldenrolle hineinlügt, das würdige Vorbild einer der größten komischen Figuren des Welt-dramas: des freilich viel schlaueren Dorfrichters Adam in Kleists «Zerbrochenem Krug». Er ist Kettenlügner, wie Kettensäufer.

In drei großen Gängen wickeln sich Falstaffs wunderbare «Schicksale» vor uns ab. Während die Haupthandlung vorbereitet wird, spielt sich auch auf der andern Seite eine vorbereitende, sinnbildlich-wertvolle Reihe von Auftritten ab, die sich um den Raubüberfall von Gadshill bewegt. Indem Falstaff mit seinen Spießgesellen auf einen Raubzug ausgeht, verabredet sich Heinz mit dem lustigen Poinz zu einer Gegenhandlung. Sie überfallen verumt die Räuber bei der Verteilung ihrer Beute, jagen sie mit leichter Mühe davon und erleben dann die köstlichste Renommage des Feiglings mit seinen «Erfolgen». Er begrüßt den Prinzen, der gegen die Verabredung nicht von der Partie war, mit dem Fluche «Hol' die Pest alle feigen Memmen» und schwindelt sich dann zum Helden empor, der es mit einer Unzahl von Gegnern aufgenommen und zwei davon getötet habe — mit der Zeit werden sogar elf daraus. Als ihn Heinz über

den wahren Sachverhalt aufklärt, ist er nicht lange verlegen, sondern nennt sich eine «Memme aus Instinkt», da er in dem Angreifer den Thronerben verspürt habe, den er doch nicht verletzen durfte. Der eigentliche Reiz dieser ganzen Auftritte aber besteht in der meisterhaften Behandlung der Sprache, vor allem in den ewigen Beteuerungen und Selbstverschwörungen, in der herrlichen Entfaltung der verlogenen Phantasie des edlen Ritters; weiter in der überlegenen Haltung des Prinzen, der zwischen Scherz und Würde sehr wohl abwechseln kann, und in der Abtönung der Gemeinheit bei Falstaffs Spießgesellen. Shakespeares unvergleichliche Kunst, die Sprache mit sich selbst spielen zu lassen, verdiente eine eigene Behandlung unter dem Gesichtspunkte der dramatischen Gestaltung, die immer von einem Punkte zum entgegengesetzten und in diesem Hin und Her auf immer neue Ebenen überspringt, bei dem allen aber ein Ziel mit unbeirrbarer Treffsicherheit verfolgt: aus der augenblicklichen Lage und aus dem Wesen der sauberen Gesellen alles herauszuholen, bis sie als runde, fast übernatürliche und doch unmittelbar überzeugende Persönlichkeiten vor uns stehen, die nicht bloß unserm Lachen verfallen, sondern auch selbst über die Welt zu lachen glauben und dabei wieder einer dem andern lächerlich erscheinen, so daß Komik, Satire und Humor einander ständig durchdringen und damit auch der lustige Teil dieser Welt im kleinen seine Austiefung in die dritte Dimension erfährt — nämlich bis dahin, wo uns über der humoristischen Betrachtung des Vorgangs auch immer wieder die ernste Gegenseite einfällt.

Das ist auch in dieser vorbereitenden Handlung der Fall, als Prinz Heinz wegen der Kriegsgefahr durch einen Boten zu seinem Vater befohlen wird und sich nun die Vorwürfe ausmalt, die er (in seinem Gewissen ganz mit sich fertig und gesichert) von dem grüblerischen Vater zu hören bekommen wird. In Wahrheit kommt es dabei nur zu zwei einander sehr widersprechenden Abschilderungen Falstaffs, aber durch die Worte des Prinzen auf dieses «ehrwürdige Laster, diese graue Ruchlosigkeit» usw. dringt doch schon die tiefe Verachtung des Säufers, Spitzbuben und Prahlhanses durch, zumal höhere Aufgaben seiner warten. Und wenn Falstaff jetzt schon warnt: «Den dicken Hans verbannen, heißt alle Welt verbannen», und Heinz darauf erwidert: «Das tu ich, das will ich», so meldet sich darin schon die Wendung am Schlusse des Dramas an.

Im zweiten Abschnitt der komischen Handlung wird Falstaff mit seinem Umgang schon stärker an den historischen Vorgängen beteiligt, ohne daß er im geringsten «Geschichte machen» oder auch nur Geschichtliches geschichtlich erleben könnte. Vielmehr wirkt er rein parodistisch neben Heinz, ein Sancho Pansa neben Don Quixote, nur daß er die rührende platte Gutmütigkeit seines spanischen Genossen durch eine lächerliche Durchtriebenheit ersetzt. Vielleicht wollte aber der Dichter mit Falstaffs Werbung (von Leuten, «gut genug zum Aufspießen») und auch später mit der merkwürdigen Rekrutierung im Haus des schalen Friedensrichters Schaal in Gloucestershire, wobei die widerwärtigsten und untauglichsten Gesellen «assentiert» werden, wobei Dummheit und Bestechung entscheiden, über tatsächliche Vorgänge der Zeit die Geißel der Satire schwingen. Am lustigsten aber wirkt der Maulheld da, wo er selbst in Kämpfe verwickelt zu werden droht. Während sich Prinz Heinz freiwillig zu einem höchst gefährlichen Einzelkampfe mit Percy er bietet und ihn rühmlich ausficht, entwickelt Falstaff mit einer prachtvollen Sophistik eine Lumpenphilosophie, deren oberster Grundsatz lautet «Das bessere Teil der Tapferkeit ist die Vorsicht»; in dem Augenblick, wo Gefahr droht (in Gestalt des edlen Douglas), stellt er sich tot und versichert später, er habe Percy gefällt, dessen Leiche er noch nachträglich in den Schenkel sticht.

Im zweiten Teil, im dritten Gange seiner Erlebnisse, sinkt dann Falstaff zunächst immer tiefer ab zur derb-komischen Figur, wird sein Umgang und werden seine Streitigkeiten mit der liederlichen Wirtin in Eastcheap immer gemeiner; und doch fühlen wir uns davon belustigt, wie etwa von den «Weibern von Windsor». Er hat nun einen albernem Pagen, der dem «Sieger von Shrewsbury» Schild und Degen vortragen muß; dem Sieger, dem der Oberrichter denn auch seinen Raubüberfall von Gadshill zugute hält. Noch einmal tritt ihm Heinz mit seinem Gefährten Poinz in Verkleidung gegenüber und belauscht die Prahlereien des sauberen Ritters in Gegenwart des verkommenen Fährnrichs Pistol und seiner bedenklichen Geliebten «Dortchen Lakenreißer». Heinz ist nun Zeuge davon, wie unwürdig Falstaff über ihn spricht, wenn er ihn abwesend glaubt — Grund genug für uns, die spätere Trennung gutzuheißen. Aber an der Spitze jener tapferen Armee, die er geworben hat, gelingt es dem Prahler

noch, einen Ritter gefangenzunehmen, was er selber der Wirkung seines guten Sekts zuschreibt.

Dann aber lenkt auch die komische Handlung mit einer beabsichtigten Plötzlichkeit in die ernste ein. Mit seiner Thronbesteigung quittiert Heinrich V. alle seine früheren Beziehungen. In dem Augenblick, wo Falstaff von der Erhöhung seines alten Gefährten hört, ergeht er sich mit seiner Umgebung noch einmal im vollen Glanze der fröhlichen Verkommenheit. Aber als er sich auf dem Platze vor Westminster dem Krönungszug naht und sich dem neuen König mit dem alten Gruße «Herzensjunge» aufdrängt, wird er kalt abgewiesen und bei Todesstrafe vom Hofe verbannt «solange er sich nicht bekehrt». Wie sehr der neue Herrscher selbst den alten Menschen ausgezogen, d. h. überwunden hat, beweist die ernste Szene mit dem Oberrichter, der ihn früher einmal hatte gefangensetzen lassen, und der nun die Rache des neuen Königs erwartet, ihm aber mannhaft gegenübertritt. Heinrich denkt nicht an Rache, sondern wünscht sich weiterhin für seine nächste Umgebung Leute von so viel Unparteilichkeit und Kühnheit.

So endet das ganze Werk nicht sowohl mit dem äußeren Vorgang des Thronwechsels, als mit einer Einrenkung aller geschichtlichen Verhältnisse: der blutbefleckte, wenn auch starke und kluge König, der den Boden für eine bessere Zukunft vorbereitet hatte, wird abgelöst durch den jungen, strahlenden Herrscher, der seine Jugendstreiche hinter sich gebracht hat und nun, in steter Prüfung seiner selbst, im vollen Gefühl seiner Leistungskraft und im frohen Besitz eines ernstesten Willens die Krone auf sich nimmt, um die reine Frucht von dem stolzen Baum zu pflücken. Unter ihm wird England gesichert sein — und gewiß nicht nur für den Augenblick. Der Dichter weiß, um was es geht und überschaut im stillen die schweren Geschicke, die sein Land und sein Volk noch zu ertragen haben werden. Aber die einzige Erscheinung des jungen Heinrichs V., dem er dann ein eigenes Drama widmen sollte, gibt ihm Gewähr genug und Anhalt für seinen Glauben, daß England und vor allem das englische Königtum gegen alle äußeren und inneren Widerstände sich siegreich behaupten wird. Shakespeare hat das durchaus als Engländer gemeint und hat als Sohn seines Volkes über dessen Grenzen und Schicksale hinausschauen können und müssen. Aber er hat die große historische Linie oder den fort-

laufenden Strom des völkischen Lebens so klar und scharf erfaßt und jene menschlichen Werte, die (zunächst immer für den Briten) mit dem Leben im Staate, aus dem Staate und für den Staat ein für allemal gegeben sind, so kräftig herausgearbeitet, daß die Bedeutung seiner Königsdramen und auch seines «Heinrichs IV.» weit über den engeren Stoffbezirk hinausragt. Solche schwermütig-edlen Menschen, geborene Herrscher von Gottes Gnaden, die sich ihren Herrscherplatz doch erst blutig erobern mußten, und in denen nun das Menschliche gegen das Herrscherliche aufbegehrt, um ihre Ruhe zu trüben und sie menschlich nur noch reicher und wertvoller zu machen — und solche jungen Tunichtgute, in denen sich der edle Kern in dem Hin und Her zwischen großen Zukunftsaufgaben und lockenden Gegenwartsreizen immer klarer herausarbeitet, und die mit ihren inneren Entscheidungen und Aufstiegen so recht zu Lieblingen und zu Führern ihres Volkes heranreifen — die hat es immer gegeben, wenn auch in ständig wechselnden Masken. Und in beiden liegt etwas Menschlich-Allgemeines, nicht bloß Herrscherliches; etwas von tiefer Bedeutung für jeden tätig-kraftvollen, für jeden der dramatischen Haltung fähigen Menschen, der sich seinen Platz im Leben erst erobern muß und will, lieber als daß er ihn geschenkt bekäme. Das macht den ewigen Reiz, den menschlich-dichterischen Hochwert dieser «Historien» aus; dieser hintergründigen Bedeutung werden sie mit ihrem nahen Anschluß an das Leben (den ja auch die komischen Auftritte nicht verleugnen), werden sie mit ihrem scheinbar losen und in Wahrheit der Aufgabe genau entsprechenden Bau vollkommen gerecht — auch sie ein Zeugnis für Shakespeares dichterisch-dramatische Größe ¹⁾).

¹⁾ Darum faßt H. Pongs mit vollem Recht in seinem Aufsätze «Shakespeare und das politische Drama» (Dichtung und Volkstum Bd. 37 S. 257 ff.) die Historien mit den großen Tragödien geschichtlichen Inhalts zu einer höheren Einheit zusammen.

Zum Problem des «Hamlet».

Von
Ernst Weigelin.

Unter dem Titel «Das Problem des Hamlet» hat Heinrich Meyer-Benfey in der germanisch-romanischen Monatsschrift (24. Jahrgang S. 35ff.) eine Abhandlung veröffentlicht, in der er ausgehend von Schückings «Sinn des Hamlet» (1935) die «Künstlerischen Mängel» der Hamlet-Tragödie erörtert. Sie zerfällt in drei Teile, von denen der erste die Mängel im Bau des Dramas, der zweite die Einwände gegen den Charakter des Helden behandelt, während der dritte Teil der Beantwortung der Frage gewidmet ist, warum die Hamlet-Tragödie trotz dieser Mängel tatsächlich so hohes Ansehen und solchen Ruhm erlangt hat. Vorweg sei bemerkt, daß die Einwendungen des Verfassers sich weitgehend mit denjenigen G. Rümelins (Shakespeare-Studien 2. Aufl. 1874 S. 90ff.) und Tolstojs (Shakespeare 1906 S. 58ff.) berühren. Da jedoch der Verfasser beide nicht erwähnt und auch nicht zu kennen scheint, so sollen im folgenden nur die Einwendungen des Verfassers selbst besprochen werden.

Zu den künstlerischen Mängeln im Bau des Dramas rechnet Meyer-Benfey vor allem die letzten beiden Akte, die nach seiner Ansicht durchaus verfehlt und mißraten sind. Hamlet handle hier unbegreiflich töricht und gedankenlos, schon dadurch, daß er sich gleich nach der Rückkehr beim König melde und seinen Gegnern ahnungslos in die Falle gehe. «Diese Charakterverwandlung läßt sich nicht als künstlerische Absicht rechtfertigen; es ist nichts getan, um sie zu motivieren und begreiflich zu machen . . . sie kann nur als eine Schwäche, als ein Versagen des Dichters genommen werden.» Abgesehen davon, daß diese Rüge sich nicht eigentlich auf den Bau des Dramas, sondern auf den Charakter des Helden bezieht, also im zweiten Teil der Ausführungen des Verfassers ihren richtigen Platz ge-

funden hätte, ist festzustellen, daß die angebliche Charakterverwandlung des Helden in den letzten zwei Akten gar nicht stattfindet. Der Hamlet der ersten drei Akte ist ganz derselbe, wie derjenige der letzten zwei Akte: schwermütig und grüblerisch, von der ihm auferlegten Aufgabe, aber auch von sonstigen Erlebnissen seelisch niedergedrückt, deshalb in seinem Handeln gelähmt, dazwischen hinein aber zu unüberlegtem, plötzlichem Handeln und Kämpfen geneigt. Allenfalls kann man es als neu bezeichnen, daß er sich in den letzten Akten wiederholt auf das Walten der Vorsehung beruft und damit sein planloses Verhalten zu rechtfertigen sucht. Allein eine Charakterverwandlung ist hierin nicht zu finden. Das «Unbegreifliche» in seinem Verhalten ist keineswegs eine Schwäche und ein Versagen des Dichters, sondern ein Ausfluß der besonderen Geistesart Hamlets, deren Feststellung und genauere Kennzeichnung zwar nicht geringen Schwierigkeiten begegnet, aber durchaus nicht unlösbar erscheint, mögen auch die Meinungen hierüber noch so sehr geteilt sein.

Gehen wir über zu den angeblichen Mängeln, die sich auf den Bau des Dramas als solchen beziehen, so führt der Verfasser folgende an: die Szene mit der Mutter bewirke keinen dramatischen Fortschritt, das Auftreten der wahnsinnigen Ophelia sei «dramatisch müßig», weil Laertes schon zu der Tötung Hamlets entschlossen sei, endlich die Totengräberszene sei für das Drama entbehrlich. Wir wollen diese drei Einwendungen gesondert betrachten.

Es liegt im Wesen der dramatischen Handlung, daß jeder Handlungsabschnitt das Ganze irgendwie im Sinn des Endziels vorwärts treiben muß. Daß nun aber die Unterredung Hamlets mit seiner Mutter keinen solchen Fortschritt bringe, ist zu bestreiten. Die Bekehrung der Mutter und ihre Befreiung aus der Hörigkeit des Königs betrachtet eben Hamlet nach seiner Geistesart als zu seiner Aufgabe gehörig, und daß der Versuch fehlschlägt, berechtigt nicht zu der Feststellung, daß der dramatische Fortschritt fehle. Es ist für Hamlet gerade kennzeichnend, daß er eine Reihe von verfehlten Handlungen begeht: die Annahme der Wahnsinnsmaske, die Veranstaltung des Schauspiels, die Tötung des Polonius, den Angriff auf Laertes im Grabe der Ophelia. Gerade diese verfehlten Versuche, zu seinem Ziele zu gelangen, führen den Fortschritt zur Kata-

strophe herbei. Mutatis mutandis ist dies übrigens in jeder Tragödie der Fall.

Die Behauptung, das Auftreten der wahnsinnigen Ophelia und ihr Tod seien dramatisch überflüssig und daher verfehlt, ist nicht neu.¹⁾ Nun ist es zwar richtig, daß Laertes schon vor dem Wahnsinn und dem Tode seiner Schwester vom König für die Freveltat gegen Hamlet gewonnen ist, wenn man auch immerhin sagen kann, daß durch dieses neue Unglück Laertes in seiner Rachewut sicherlich noch bestärkt wird.²⁾ Allein es erscheint grundsätzlich unrichtig, jedes Geschehen in einem Drama schon deshalb als ungehörig zu verurteilen, weil es nicht einen schlechthin unentbehrlichen Bestandteil des Stückes bildet. Nachdem der Dichter einmal die Figur der Ophelia in das Stück eingeführt hatte (mit welchem Rechte, soll später noch erörtert werden), konnte er nicht anders, als sie wie die meisten anderen Personen des Dramas in dem Strudel des allgemeinen Verhängnisses untergehen lassen. Die hohe Kunst, mit der dies geschehen ist, wurde von jeher von allen unbefangenen Beurteilern bewundert und nur eine einseitig rationalistische Einstellung kann sich an Ophelias Wahnsinn und Tod stoßen. Wer alles «Überflüssige» aus einem Drama verbannt sehen möchte, der huldigt eben einem andern dramaturgischen Ideal, als dasjenige Shakespeares und der von ihm beeinflussten Dichter war. Dem deutschen Geiste entspricht unzweifelhaft die große Fülle und die reiche Personenzahl der Stücke Shakespeares und verwandter deutscher Werke mehr, als die enge Einschnürung des Geschehens, wie sie die französischen Klassiker beliebt haben.

Daß die Totengräberszene (gemeint ist wohl die ganze Kirchhofszene) ein ablösbares Stück des fünften Aktes darstellt und möglicherweise vom Dichter erst nachträglich eingeschoben ist, kann zugegeben werden. Allein wer möchte sie missen? Ihre künstlerische Rechtfertigung findet sie als eine stimmungsmäßige Vorbereitung auf die schauerliche Schlußkatastrophe: die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit alles menschlichen Tuns, das beängstigende Geheimnis des Todes ist ihr Gegenstand

¹⁾ Otto Ludwig, *Dramatische Studien*, Ausgabe von Eloesser Bd. 4 S. 137; G. Landsberg, *Ophelia* (1918) S. 7.

²⁾ Weigelin, *Hamlet-Studien* (1934) S. 66.

und der Ringkampf zwischen Hamlet und Laertes im Grabe der Ophelia das Vorspiel ihres baldigen Versinkens ins Grab. Wollte man dem Dichter verbieten, solche stimmungsvollen Überleitungen in ein Drama aufzunehmen, so würde dies eine bedauerliche Verengung des Kunstschaffens bedeuten, für die es an einem irgendwie zwingenden Grunde fehlt. Wenn Aristoteles vor überflüssigen Einschiebseln gewarnt hat, so hatte er eben nur die geschichtlich bedingten, enggebundenen Dramen seiner Zeit und seiner Stadt im Auge; für die Dramen der Neuzeit können seine Kunstregeln nur beschränkte Geltung beanspruchen.

Die von Meyer-Benfey erhobenen Einwände gegen den Charakter des Helden betreffen zunächst die Zwiespältigkeit seines Wesens — einerseits schwerblutiger Zauderer, andererseits hitziger Draufgänger —, sodann seine moralischen Eigenschaften. Der Zwiespalt im Charakter des Helden ist offensichtlich und das Hauptproblem der Hamlet-Forschung. Diesen Zwiespalt aber einen Fehler zu nennen, ist solange nicht angängig, als nicht nachgewiesen werden kann, daß ein solcher gemischter Charakter psychologisch unmöglich oder völlig singulär ist. Dies ist aber gerade nicht der Fall; die tägliche Erfahrung lehrt jeden, daß der Mensch nicht «ein ausgeklügeltes Buch», sondern «ein Mensch mit seinem Widerspruch ist» (Konrad Ferdinand Meyer, Ulrich von Hutten XXVI) und ganz durchsichtige, einfache Charaktere bilden nicht die Regel, sondern die Ausnahme. Wenn der Verfasser sodann bei Hamlet «einen bedenklichen Mangel an menschlichem Gefühl» feststellen zu können glaubt, so ist hieran soviel richtig, daß Hamlet in sittlichen Fragen nicht besonders bedenklich ist, und daß es daher verfehlt erscheint, ihn einen «sittlichen Simson» zu nennen, wie dies Herm. Conrad¹⁾ getan hat. Wenn aber der Verfasser den Mangel an sittlichem Gefühl u. a. damit begründet, daß Hamlet seine Begleiter Rosenkranz und Gölldenstern «ohne jede Not und ohne jeden Zweck» ans Messer liefere, so ist dies durchaus verfehlt. Hamlet befand sich doch auf der Seereise nach der Entdeckung des Anschlags in der denkbar größten Not und Besorgnis um sein Leben, und der gegen seine Begleiter geführte Gegenschlag stellt sich, wenn nicht juristisch, so doch vom

¹⁾ Shakespeares Selbstbekenntnisse (1897) S. 283.

sittlichen Standpunkt als ein Akt der Notwehr dar. Daß Rosenkranz und Güldenstern von dem Plan, Hamlet in England hinzurichten, gar nichts wissen sollen, ist nirgends ersichtlich, Hamlet durfte sie aber sehr wohl als auf der Seite des Königs stehende Feinde betrachten.¹⁾ Wäre aber auch die Auffassung Goethes von Hamlet als eines «edlen, höchst moralischen Wesens» unzutreffend, d. h. könnte man bei Hamlet bedeutende moralische Flecken feststellen, so ist unerfindlich, warum dies ein Fehler des Dichters sein sollte. Der tragische Held muß doch nicht ein Heiliger sein, der alle Sündhaftigkeit von sich abgestreift hat. Die meisten tragischen Helden haben vielmehr in ihrem Charakter sittlich anstößige Züge, wenn auch die Lehre, daß das Wesen der Tragik in der sittlichen Schuld des Helden bestehe, zu verwerfen ist.²⁾

Den Grund, warum der Dichter alle diese vermeintlichen Fehler gemacht hat, erblickt der Verfasser darin, daß er die überlieferte Geschichte, den objektiven Bestandteil, mit einem subjektiven, d. h. seinen persönlichen Auffassungen und denjenigen seiner Zeit, verschmolzen habe, und zwar in einer unzulänglichen Weise. Der Dichter hätte, wenn er die Fabel von Hamlet dramatisierte, den Charakter seines Helden so bilden müssen, daß er zu seinem Tun paßt. «So verständig war der Schöpfer unseres Hamlet nicht.» Meyer-Benfey meint zunächst, für die Annahme der Wahnsinnsmaske lasse sich kein anderer Grund finden, als der, daß sie schon in der Quelle enthalten sei. Der Verfasser scheint von den verschiedenen Erklärungsversuchen, die Wahnsinnsvorstellung psychologisch zu rechtfertigen³⁾, nichts zu wissen. Ob sie haltbar sind, ist eine Frage für sich; es geht aber nicht an, sie einfach unerwähnt und unwiderlegt zu lassen. Die psychologische Rechtfertigung schließt natürlich die Feststellung nicht aus, daß die Wahnsinnsvorstellung ein Fehler war, und es ist ganz richtig, daß dieser erste Fehler alle weiteren und schließlich den Untergang des Helden nach sich zieht. Hätte er aber diesen Fehler nicht begangen und wären darnach auch die weiteren unterblieben, so wäre Hamlet allerdings wesentlich verständiger gewesen, als

¹⁾ Weigelin a. a. O. S. 55.

²⁾ Hugo Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft (1904) Bd. 1 S. 184 ff.

³⁾ Weigelin a. a. O. S. 24 ff.

ihn Shakespeares Werk darstellt, es ist dann aber auch nicht einzusehen, in welcher Weise sein tragischer Untergang herbeizuführen gewesen wäre. Wenn er trotz verständigster und umsichtigster Vorbereitung seines Rachewerks schließlich doch gescheitert wäre, so wäre unzweifelhaft ein viel weniger erschütterndes, mattes oder gar langweiliges Stück entstanden.

Meyer-Benfey tadelt weiterhin, daß der Dichter die Figur der Ophelia in das Stück aufgenommen habe, da ihr jede dramatische Funktion fehle. «Sie steht weder im Dienste von Hamlets Rache, noch gehört sie zu den hindernden Momenten.» Dies betrifft wieder die Frage, ob es wirklich zu verwerfen ist, wenn in einem Stück Figuren (und Szenen) vorkommen, die nicht unbedingt für das Ganze notwendig sind. Dem Verfasser schwebt auch hier das Ideal der französischen Klassik vor: neben der Einheit des Orts und der Zeit möglichste Zusammendrängung der Handlung und möglichst wenige Personen. Ohne dieser Kunstform den ästhetischen Wert gänzlich bestreiten zu wollen, ist doch zu sagen, daß sie, streng durchgeführt, eine bedauerliche Beschränkung der dramatischen Dichtung bedeutet, und daß wir allen Grund haben, uns zu freuen, daß Lessing unter dem Einfluß von Shakespeare die deutsche Dichtung von diesem «falschen Regelzwang» weggeführt und zu einer freieren Auffassung des dramatischen Kunstwerks erhoben hat. Übrigens ist es nicht richtig, daß die Figur der Ophelia dramatisch bedeutungslos sei: sie gehört insofern zu den «hindernden Momenten», als sie von den Gegnern Hamlets (dem König und Polonius) zur Ausforschung Hamlets mißbraucht wird, und als der Abbruch des Liebesverhältnisses die Schwermut und Seelenqual Hamlets noch steigert. Wenn Meyer-Benfey es für eine «unmögliche Vorstellung» erklärt, daß das Liebesverhältnis während der Trauerzeit am Hofe angefangen habe, so ist dies schwer verständlich; gerade seine Trauer und seine Vereinsamung durch die Entfremdung der Mutter läßt es ganz natürlich erscheinen, daß Hamlet sich Ophelia als Liebender näherte. Was die Unanständigkeiten gegenüber Ophelia in der Schauspielszene betrifft, so ist die vielfach verbreitete Meinung, Hamlet habe hiedurch seine frühere Geliebte bewußt herabwürdigen wollen, abzulehnen. Pfeleiderer¹⁾ hat vielmehr überzeugend dargetan,

¹⁾ Neue Shakespearebühne (1908) S. 53.

daß Hamlet mit diesen Redensarten ironisch sich so stellt, als ob er der sinnliche und gewissenlose Verführer sei, für den ihn Polonius gehalten hat, und ironisiert dadurch zugleich den widerstandslosen Gehorsam Ophelias gegen ihren Vater. Wenn schließlich der Verfasser meint, im Verhalten gegen Ophelia, Polonius, Rosenkranz und Güldenstern scheine Hamlet das primitivste menschliche und sittliche Gefühl zu fehlen, so ist dies maßlos übertrieben. In Bezug auf Rosenkranz und Güldenstern wurde schon oben das Erforderliche bemerkt. Die schroffe Behandlung Ophelias ist wenigstens teilweise erklärt und auch entschuldigt dadurch, daß Ophelia das Liebesverhältnis auf Geheiß ihres Vaters abgebrochen hat. Dadurch fühlt sich Hamlet auch von Polonius beleidigt, an dem ihm außerdem seine Geschwätzigkeit und Hohlheit sowie die charakterlose Ergebenheit gegen den neuen König zuwider ist.

Meyer-Benfey hat ganz richtig das Bedürfnis gefühlt, zum Schlusse zu erklären, warum die Hamlet-Tragödie trotz den vielen von ihm angenommenen Mängeln einen so starken Eindruck auf Leser wie Zuschauer ausübt. Der Gedanke, daß die Mängel am Ende gar keine Mängel oder stark übertrieben sein könnten, ist ihm nicht gekommen, und er scheint nicht zu wissen, daß gegen «Macbeth», «Lear» und «Othello», die er hoch über «Hamlet» stellt, ähnliche Einwendungen erhoben worden sind. Aber von seinem Standpunkt aus war es allerdings folgerichtig, nach einer Erklärung für die unbestreitbare Wirkung der Hamlet-Tragödie zu suchen. Er findet sie darin, daß der Dichter im Hamlet seine eigenen seelischen Erlebnisse, Menschenverachtung, Weltekel und Lebensüberdruß ausgesprochen habe, wie besonders das Selbstgespräch «Sein oder Nichtsein» zeige, das im Munde Hamlets undenkbar sei. Richtig ist, daß in diesem Selbstgespräch sowie in einigen anderen Stellen offenbar der Dichter selbst aus seinem Helden spricht, ein Fall, der bei anderen Dichtern, z. B. Schiller, noch häufiger vorkommt. Man mag dies immerhin einen Fehler nennen, darf dann aber nicht gerade aus diesem Fehler die fast unvergleichliche Wirkung des Stücks erklären wollen. Man käme sonst zu dem widersinnigen Ergebnis, daß gerade die Häufung von Verstößen gegen die Gesetze des Dramas einem Stück besondere Wirksamkeit verschaffen könnte. Die hinreißende Kraft der Hamlet-Tragödie, wie anderer Meistertragödien, läßt sich letzten Endes überhaupt

nicht wissenschaftlich erklären, weil sie das Ergebnis einer geheimnisvollen dichterischen und seherischen Fähigkeit ist. Der Erklärer muß sich darauf beschränken, den Gang der Handlung, die Charaktere der Hauptpersonen und den besonderen Sinn des Ganzen nachführend zu erfassen. Damit soll nicht gesagt sein, daß eine Kritik im einzelnen wie im ganzen auch gegenüber hochragenden Meisterwerken unzulässig wäre. Aber vor-eiliger Tadel ist zu vermeiden, da er, wie die besprochene Ab-handlung deutlich zeigt, zu Mißgriffen führen muß.

Johann Jakob Bodmers «Sasper».

Von
Gustav Becker.

«Sasper», und nicht Shakespeare, nennt in mehreren seiner Werke aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts der bekannte schweizerische Literat und Dichter Bodmer den großen Briten. Warum? Das versuchten im 1. Jahrbuch (1865) der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gleichzeitig zwei bekannte Gelehrte zu beantworten. August Koberstein¹⁾ erblickte in dieser Verballhornung des Namens ein deutliches Zeichen von Bodmers Unkenntnis des Dichters, die gleichzeitig eine solche des Jahrhunderts sei. Wahrscheinlich habe Bodmer aus der verbreiteten Wochenschrift des Spectator den Namen in Abkürzung gelesen und so ergänzt. Karl Elze²⁾ lehnt dies ab und sieht in dem merkwürdigen Wort »eine mit Bewußtsein vorgenommene Germanisierung«, ohne Beweiskraft für noch gegen Bodmers Kenntnis von Shakespeare, glaubt sogar, daß diese unterschätzt würde.

Zu diesen Erklärungen hat Theodor Vetter³⁾ (1900) eine dritte gefügt, der in den Formen Sasper, Saspar, Saksper (alle drei kommen vor) weder eine Umdeutung von einer unverstandenen Abkürzung (Koberstein), noch eine Umdeutschung (Elze), sondern einen verunglückten Versuch phonetischer Schreibung sah.

Alle diese Deutungen befriedigen nicht, sie werden auch gegenstandslos durch die Tatsache, daß die Form Sasper schon vor Bodmer vorkommt⁴⁾ und zwar bei dem italienischen

¹⁾ S. 1—18: Shakespeare in Deutschland.

²⁾ S. 337—340: Bodmers Sasper.

³⁾ Bodmer und die englische Litteratur. In: Joh. Jak. Bodmer. Denkschrift zum 200. Geburtstag. Veranlaßt vom Lesezirkel Hottingen und herausg. von der Stiftung von Schnyder von Wartensee. Zürich 1900. S. 313—386.

⁴⁾ Dies ist bisher übersehen worden, auch von Leone Donati in seiner Ab-

Dichter Antonio Conti (1677—1749), in einem Brief an Jacopo Martelli, der Contis Drama »Il Cesare« vom Jahre 1726 vorgedruckt ist. Conti berichtet darin, daß er bei seinem Aufenthalt in London (1715—1718) von John Sheffield Earl of Mulgrave Duke of Buckingham (1647—1720), der selbst den Shakespeareschen Caesar bearbeitet hat, indem er ihn in 2 Teile — »Julius Caesar« und »Marcus Brutus« — zerlegte, für Julius Caesar als Tragödienstoff interessiert wurde, dann auf Grund von Quellenstudien sein Drama schrieb, ein Werk, das allerdings kaum etwas von Shakespeareschem Geist abbekommen hat, sondern noch stärker als Buckinghams »Caesar«¹⁾ ganz in klassizistischem Fahrwasser mit strenger Befolgung der drei Einheiten und antiken Chören segelt und wie Buckinghams 1. Stück mit Caesars Tode endet. Aber wenigstens ersehen wir aus dem Brief, daß ihn Buckingham auch auf Shakespeare aufmerksam gemacht hat und daß er zum mindesten eine Bewunderung für die Königsdramen als Mittel vaterländischer Belehrung mitnahm, die ihn eingestandenermaßen später veranlaßte, vier vaterländische Stoffe für seine Landsleute zu dramatisieren²⁾. Und ferner auch hatte Conti Veranlassung, den Namen Shakespeares als erster in Italien zu nennen, wenn er auch nicht gerade in begeisternde Worte ausbricht. Er erwähnt, daß Buckinghams Dramen »Caesar« und »Brutus« nichts anderes seien, als der »Caesar« des »Sasper« in zwei Teile geteilt und fährt dann fort: »Sasper ist der Corneille der Engländer, aber viel unregelmäßiger als Corneille, wenn er auch ebenso wie dieser voll von großen Gedanken und edlen Gefühlen ist. Ich beschränke mich hier darauf, von seinem Caesar zu sprechen, den Sasper im 3. Akt sterben läßt; der Rest ist voll von der Ansprache Marc Antons an das Volk, dann von den Kriegen und dem Tode von Cassius und Brutus.«

Hier ist wohl ohne Zweifel die Quelle von Bodmers »Sasper«.

handlung Bodmer und die italienische Litteratur. In obiger Denkschrift S. 241 bis 312.

¹⁾ Vgl. über ihn Otto Mielck, im Shakespeare-Jahrbuch 24 (1889) S. 27—71: John Sheffield Duke of Buckingham's Zweitheilung und Bearbeitung des Shakespeareschen Julius Caesar.

²⁾ Giunio Bruto, Marco Bruto (übrigens auch nichts anderes als der Caesarsstoff, endend mit dem Tode Caesars, aber mit Brutus als einzigem Helden), Cesare, Druso (dies unvollendet).

Bodmer hat Contis Caesarwerk, und zwar in der Ausgabe von 1726 gekannt, denn diese gerade zitiert er in den Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter (1741) an verschiedenen Stellen (S. 392, S. 414 u. S. 416), die Äußerungen Contis aus dem erwähnten Brief an Martelli enthalten, demselben Brief, wo «Sasper il Cornelio degl' Inglesi» erwähnt wird.

Contis Namensform erklärt sich einfach: er sprach den von ihm aus der lebenden Sprache aufgefaßten Namen in italienischer Lautformung: der englische š-Laut (geschrieben sh) erschien ihm offenbar dem italienischen s-Laut näher als dem italienischen š-Laut (geschr. sc[e, i])¹⁾, die Lautgruppe ksp widerstrebte der italienischen Sprache, die auch den k-Laut fallen ließ auf dem Wege vom Latein; z. B. lateinisch expirare zu (e)spirare, expertus zu esperto; -peare sprach er, wie die Engländer noch damals mit e.

Für Bodmer hätte kein Grund vorgelegen, dieser italienischen Phonetik zu folgen. Woher also Bodmers Vorliebe für diese fremde Namensform? Er besaß doch Shakespeares Werke früh in seiner Bibliothek, 1732 nennt er auch noch «Shakespear». Nur später (1740 und 1741) herrscht «Sasper»²⁾. Da dürfen wir uns vielleicht daran erinnern, daß Bodmer damals seine «italienische Periode» hatte: es war die Zeit, wo er ganz in der Beschäftigung mit italienischer Literatur und in literarischem Verkehr mit italienischen Gelehrten aufging, die Periode, wo er mit dem Grafen Pietro di Calepio einen ausgedehnten Briefwechsel in italienischer Sprache führte, dessen Werke er sogar italienisch herausgab. Vielleicht ist noch unter dem unveröffentlichten Material auch das eine oder andere Wort über Shakespeare verborgen. Wahrscheinlich hat ihn Calepio auch auf Conti geführt, den der Graf in seinen Schriften lobend erwähnt. Freilich, für eine besondere Kenntnis Bodmers von Shakespeare, wie Karl Elze wollte, spricht Bodmers «Sasper» nicht, und die große Erkenntnis von Shakespeares Bedeutung blieb Bodmer so verborgen, wie durch seinen fremdartigen «Sasper» den deutschen Lesern Bodmers der wirkliche Name, der sich dahinter versteckte, verhüllt wurde.

¹⁾ Er schreibt auch «Sasfberi» (lies wohl: Safsberi) für Shaftesbury.

²⁾ Vgl. Th. Vetter, a. a. O. S. 329 (die Zitate aber würden sich vermehren lassen).

habe. Hamlet hat einen Stiefvater; das ist ebenso schlimm wie eine Stiefmutter haben, gleich Strindberg!

«Und nun soll er gedemütigt werden: man will ihm Sympathie mit dem Tyrannen abzwängen. Das Ich des Junglings erhebt sich. Empörung! Aber sein Wille ist gelähmt . . .» («Der Sohn einer Magd», Scherings Übertragung Seite 193).

Der junge Strindberg sieht seinen eigenen Kampf in der Hamletgestalt sich spiegeln! Und dann wird Hamlet die Geliebte genommen. Das ist ja genau dasselbe, was dem 17jährigen August Strindberg geschieht:

«Es war schön, sein Schicksal beweinen zu können und sein Schicksal beweint zu sehen. Hamlet blieb für ihn vorläufig nur der Stiefsohn; später wurde er der Grübler; noch später das Opfer der Familientyranei.» («Der Sohn einer Magd», Scherings Übertragung Seite 194.)

Über sein späteres Verhältnis zu Shakespeare schreibt Strindberg in seinem bereits erwähnten Hamlet-Essay (Band «Dramaturgie» in Scherings deutscher Gesamtausgabe), daß Shakespeare niemals sein eigentlicher Lieblingsdichter wurde. Er fand in dessen Natur etwas «Fremdes», das er sich nicht erklären konnte. Deshalb blieb ihm Shakespeare in der Jugend fern, obgleich er als Student in Upsala sich durch einige Tragödien (z. B. «Julius Cäsar») im englischen Original durcharbeiten mußte: die linguistischen Experimente nach damaliger Methode verdarben sie ihm.

Um 1880 sah Strindberg Aufführungen von «Macbeth», «Othello», «Sommernachtstraum». Aber auf den Naturalisten August Strindberg machte Shakespeare keinen besonderen Eindruck. Erst gegen Ende der 1890er Jahre, um die Jahrhundertwende, sollte Shakespeare für Strindberg eine entscheidende Rolle spielen, nämlich für seinen Cyklus von historischen Dramen: «Folkungersage», «Gustav Wasa», «Erich XIV.», «Gustav Adolf», «Engelbrecht», «Königin Christine», «Gustav III.», «Die Nachtigall von Wittenberg», «Der Jarl», «Der letzte Ritter», «Der Befreier».

Hinter dieser Dramatik steht Shakespeare! Aber er steht bereits hinter Strindbergs Jugenddrama «Meister Olof». Martin Lamm hat in seiner Analyse dieses Dramas darüber geschrieben

und erwähnt, daß die Shakespeare-Studien von Georg Brandes auf Strindberg einwirkten¹⁾.

Besonders Brandes' Essay über Heissporn in «Heinrich IV.» fesselt Strindbergs Interesse. Mit anderen Worten, es ist Brandes' Analyse von Shakespeares Naturalismus, der, wie Martin Lamm (I, 108) schreibt, den theoretischen Ausgangspunkt für die alltagsrealistische Behandlung des historischen Stoffes bildet, der «Meister Olof» Epoche machen läßt im nordischen Historiendrama.

Strindberg hat selbst seine Schuld an Brandes dankbar anerkannt: «Lies Brandes' Heissporn-Essay» hat er gesagt. Da Lamm die Spuren Shakespeares in «Meister Olof» aufgezeigt hat, will ich hier nicht noch einmal darauf eingehen.

Dagegen möchte ich betonen, daß ich die Frage Strindberg und Shakespeare für ungelöst halte, solange sie nicht nur vom literarischen sondern auch vom szenischen Gesichtspunkt gründlich betrachtet ist. Und das hat weder Martin Lamm noch Joan Bulman getan. Darin liegt die Schwäche ihrer interessanten Untersuchungen. Strindbergs Dramen sind nämlich wie die Shakespeares nicht für Leser sondern für Zuschauer gedichtet. Sie sind Theaterdichtung.

Deshalb wird das Problem Strindberg und Shakespeare in seinem innersten Kern nicht literarisch sondern theaterwissenschaftlich. Aber darüber möchte ich ein anderes Mal schreiben. Auf dem Raum, der mir für diese Abhandlung zur Verfügung steht, kann ich nur eine Übersicht geben über das interessante Problem und über die vorläufigen Resultate, zu denen die Forschung gekommen ist.

Doch möchte ich sogleich betonen, daß diese Resultate mich nicht befriedigen. Ich glaube nämlich, wie ich auch in meinem Strindberg-Buch geschrieben, daß Strindberg der erste Dramatiker in Europa ist, der sich in dramatischer Spannkraft mit Shakespeare messen kann.

Dies ist ein so bedeutendes Thema für sich, daß es hier nur angedeutet werden kann. Es würde nämlich dazu führen, daß

¹⁾ Natürlich nicht seine bekannte, auch deutsch gedruckte Shakespeare-Biographie von 1896, sondern die Shakespeare-Studien in seinem Erstlingswerk «Kritiken und Portraits» von 1870, dessen Eindruck Strindberg in «Sohn einer Magd» (Scherings Ausgabe Seite 404) schildert.

man die ganze Infernodramatik Strindbergs analysieren müßte: «Nach Damaskus» I, II, III bis zum «Traumspiel» und den «Kammerspielen» und «Der Großen Landstraße». Philosophisch, metaphysisch bringt sie etwas ganz Neues und führt hinaus über Shakespeares dramatischen Horizont. Eine verlockende Aufgabe, welche ich in meinem Strindberg-Buch¹⁾ behandle.

Doch zurück zum Überblick dieser Abhandlung! Finden wir in Strindbergs naturalistischer Dichtung sonst irgendeine Spur von Shakespeares Einfluß? Die Antwort muß sowohl ja wie nein werden. Ich will das mit einem Beispiel begründen.

Wie Martin Lamm (Strindbergs Dramen I, 282) sagt, hat Strindberg in «Vater» versucht, nach dem Muster der großen Tragödien Shakespeares «Othello», «Macbeth», «Lear» zu schildern, wie ein Held psychisch unterminiert wird und untergeht: «Lange bevor Othello sich das Messer in die Kehle stößt oder Macbeth im Kampfe gefallen ist, sind sie bereits geistig niedergebrosen: man hat also wie im «Vater» den Eindruck, daß der Tod für sie als Befreier kommt.»

Ich glaube nicht, daß Strindbergs «Vater» direkt von Shakespeare beeinflusst wurde. Aber ich bin mit Lamm darin einig, daß wir sowohl bei Strindberg wie bei Shakespeare ahnen, daß der Tod für diese Menschen der Befreier ist. Als Drama ist indessen der «Vater» echt Strindbergisch in seiner vollen Subjektivität. Denn die Subjektivität kennzeichnet diese moderne Tragödie, welche zeigt, daß Strindberg die naturalistische Psychologie hinter sich hat, die Shakespeare trotz allem naturalistischen Realismus fehlt.

In Strindbergs «Vater» findet sich jedoch eine interessante Parallele mit Shylocks Rede vor Gericht in Shakespeares «Kaufmann von Venedig»:

Laura: Du weinst, Mann?

Rittmeister: Ja ich, ich weine, obgleich ich ein Mann bin. Aber hat ein Mann nicht Augen? Hat ein Mann nicht Hande, Glieder, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Lebt er nicht von derselben Nahrung, wird er nicht von derselben Waffe verwundet, vom selben Winter und Sommer gekühlt und gewärmt wie ein Weib? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns

¹⁾ Siehe die Anzeige in der «Deutschen Literaturzeitung», Wochenschrift für Kritik der internationalen Wissenschaft, 57. Jahrgang 1936, Heft 39.

kitzelt, lachen wir nicht? Warum sollte ein Mann nicht klagen, ein Soldat nicht weinen dürfen?¹⁾

Lamm nennt diese Replik eine «Paraphrase». Aber stehen wir hier nicht doch etwas anderem gegenüber, das bedeutend interessanter ist? Haben nicht beide Dichter dasselbe Gefühl des Schmerzes geschildert, der spontan gerade diesen menschlich starken Ausbruch hervorrufen muß? Über das elementare menschliche Recht, begründet durch die Tatsache: «Ich habe doch Augen wie ihr . . .»

Ich glaube, behaupten zu dürfen: «Der Vater» ist eine so originale Dichtung, daß eine bewußte Paraphrase durchaus nicht hineinpaßt. Jedenfalls ist der Fall höchst interessant: man kann darüber diskutieren.

In der Einleitung zu seinem Essay über «Hamlet» schreibt Strindberg: «Aber am Ende des Jahrhunderts lebte ich in der Universitätsstadt Lund und wiederholte dort eine Reihe Studien, unter die ich auch Shakespeare aufnahm. Ungetrübte war der Genuß nicht, aber ich war entschlossen, zu studieren, wie er ein Drama aufbaut. Jetzt bemerke ich, daß Shakespeare sowohl formlos ist wie zugleich ein strenger pedantischer Formalist. Alle Stücke sind in der gleichen Manier geschnitten: fünf Akte, jeder mit vier oder fünf Bildern; aber wie es gemacht ist, das kann man nicht sehen. Hier beginnt es, dann geht es vorwärts, wie ein Strich, bis zum Schluß. Die Technik ist nicht zu sehen, kein Effekt ist berechnet, die großen Schlachten werden nach wohlgeordnetem Aufmarsch geschlagen, und dann kommt der Friedensschluß mit Trommeln und Trompeten. Man hat gesagt, es wirkt wie die Natur selber, und ich unterschreibe das.

Was wir eine «Szene» nennen, nach französischen Begriffen (Sardou) ist die Frucht einer wohl ausgedachten Strategie und einer raffinierten Taktik. Wir neueren Dramatiker müssen arbeiten mit Vorbereitungen, Andeutungen, Verhökern des Geheimnisses, Rückschlag, Peripetie, Minen und Gegenminen, Parallelismen (das ist meine Stärke!). Shakespeare kommt holterdiepolter, spricht von allem, was er weiß, im ersten Akt. Hier ist zum Beispiel Hamlet, von dem wir nichts wissen. In der ersten

¹⁾ August Strindberg «Naturalistische Dramen», verdeutscht von Schering S. 50—51.

Szene des ersten Aktes kommt ein Geist und erzählt alles, auch das, was Hamlet nicht weiß. Hier ist Richard III. Im ersten Akt kommt die Leiche des ermordeten Heinrich VI.; die Witwe geht nebenher. Halt! Richard (Gloster) freit, und nach acht Druckseiten hat der Mörder beinahe ein Ja erhalten. Das ist so meisterhaft gemacht, daß es wahrscheinlich wird, und es ist nichts daran auszusetzen; ich habe diese Szene besonders studiert, für einen ähnlichen Zweck. Aber ein heutiger Franzose hätte alle fünf Akte angewandt, um die Witwe des Ermordeten dahin zu bringen, dem Mörder dieses Ja zu sagen: diese Arbeit allein hätte ihn interessiert. Aber für Shakespeare ist es eine Einzelheit, und er geht weiter, ohne darunter zu leiden. Es sind zwei verschiedene Arten nur, alle beide gleich gut!

In den Komödien wieder werden Pläne entworfen und Ränke geschmiedet; da erzählt man im Anfang, daß man einen Streich spielen will, eine Komödie in der Komödie, und man gibt den ganzen Entwurf im voraus.

Was wir die Architektur oder den Aufbau eines Stückes nennen, darum kümmert sich Shakespeare nicht, sondern er erzählt eine Geschichte in *Oratio recta*, und damit gut!

Diese Kunstlosigkeit in der Kunst war es, über die sich Voltaire ärgerte; aber in Zeiten der Verkünstelung des Dramas ist es gut, sich in der Natur aufzufrischen, und Shakespeare ist die Natur selber.»

Dieses systematische Shakespeare-Studium hat, wie erwähnt, seltene Früchte getragen in Strindbergs historischen Dramen, von welchen «Folkungersage», «Gustav Wasa», «Erich XIV.» mir am bedeutendsten erscheinen. In meinem Buch habe ich ein ganzes Kapitel darüber geschrieben. Martin Lamm hat die Dramen ausführlich behandelt, während Joan Bulman in ihrer lehrreichen, guten Arbeit die von früheren Forschern bereits gezogenen Parallelen zwischen den Gestalten in Strindbergs und Shakespeares historischen Dramen vertiefte und neue Parallelen hinzufügte.

Ohne Zweifel gibt es viel verwandte Züge zwischen Strindbergs und Shakespeares historischen Dramen, wie auch der schwedische Regisseur Per Lindberg in seiner interessanten Anzeige von Joan Bultmans Buch betonte («Bonniers literära Magasin», Stockholm, Juli-August 1933). Diese liegen besonders darin, daß sowohl der englische wie der schwedische Dichter

es verstanden haben, die Geschichte in den Volksszenen lebendig zu machen. Strindberg hat zweifellos von dem Theatermenschen Shakespeare viel gelernt. Alle Parallelen zwischen Gustav Wasa und Heinrich IV., zwischen Erich XIV. und Hamlet, zwischen Karl XII. und Caesar, zwischen Königin Christine und Kleopatra sind interessant und lehrreich.

Trotzdem: die beiden Dichter arbeiten — wie auch Lindberg betont — für zwei verschiedene Theater: für die Bühne mit und ohne Vorhang! Außerdem erleben ja beide die Geschichte auf ganz verschiedene Art.

Diesen Unterschied zu begründen, das ist die interessante Aufgabe für eine neue Untersuchung des Verhältnisses zwischen Strindberg und Shakespeare. Diese Arbeit kann viel gebrauchen von dem, was Joan Bulman über Strindbergs scharfsinnige Analysen von Shakespeares Meisterdramen geschrieben hat. Aber man muß in höherem Grad, als Martin Lamm und Joan Bulman es getan haben, den psychologischen Gesichtspunkt einnehmen. Und dieser Hauptgesichtspunkt muß entscheidend sein!

Wir haben es mit zwei epochemachenden Dramatikern zu tun. Sie gleichen einander in der Liebe zur Bühne und zu den historischen Dramen, die beiden gemeinsam ist. Aber sie sind sehr verschieden! Der eine ist ein Mensch der Renaissance, der andere ein Kind des 19. Jahrhunderts. Für Shakespeare ist, wie Lindberg so richtig schreibt, das Theater das Primäre. Für Strindberg ist die bewußte Metaphysik das Primäre, und hier liegt das Entscheidende. Hier liegt es in Strindberg, der über Shakespeare hinausweist. Auch in den historischen Dramen betrachtet Strindberg alle Ereignisse von einem höheren, freieren Gesichtspunkt.

Es ist für mich zweifellos, daß in Strindbergs Kritik an Shakespeare, wie sie in seiner «Dramaturgie» erscheint, viel Neues zu holen ist, auch für die Shakespeareforschung. An diesen Punkten wird die Untersuchung Strindberg-Shakespeare ihre eigentliche dramatische Bedeutung erhalten.

Strindbergs Analyse von «Hamlet» enthält so viel wichtige Einzelheiten, daß man eine selbständige Abhandlung darüber schreiben könnte.

Was Strindberg über «Julius Caesar» sagt, das hatte Bedeutung für sein eigenes Drama über «Meister Olof», den schwe-

dischen Luther: «Shakespeares Art, historische Gestalten intim zu schildern, at home, wurde bestimmend für mein erstes großes historisches Drama, Meister Olof, und mit gewissen Vorbehalten auch für die folgenden seit 1899», sagt Strindberg.

In der Analyse von «Macbeth» warnt Strindberg vor einer blinden Bewunderung Shakespeares. Er betont u. a., es sei unrichtig zu behaupten, daß Shakespeare alle Nebenpersonen scharf zeichnet. Es ist unrichtig, sagt er, aber das schadet nicht, denn die Hauptpersonen treten um so viel stärker hervor auf dem matten Hintergrund der anderen:

«Donalbain, Lennox, Rosse, Menteith, Angus, Caithness, Fleance, Siward, Seyton sind schwache Skizzen, schematische Sprachrohre, das müssen sie sein, aber man soll nicht behaupten, daß sie individualisiert sind, wenn sie es nicht sind.»

Leider erlaubt der Raum mir nicht, noch mehr Beispiele für Strindbergs Shakespeare-Kritik anzuführen. Und leider auch nicht, auf Strindbergs für dieses Thema so bedeutungsvolle Abhandlung über «Das historische Drama» einzugehen. Interessierte Leser werden deshalb dringend aufgefordert, selbst diese in dramaturgischer Hinsicht so lohnende Arbeit zu unternehmen. Denn Strindberg betrachtet nicht als Literaturkritiker sondern als Dramatiker das stets aktuelle Shakespeare-Problem. Mit Strindberg spricht ein Bühnendichter, der wie Shakespeare selbst tief niedergetaucht ist in das unendliche, gefährliche Meer des Daseins.

Das ausgelassene Gelächter, das Shakespeares Humor auslöst, hat Strindberg niemals hervorgerufen. Aber im dramatischen Nerv, in Lebensernst und tragischer Tiefe erreicht er in meinen Augen das große Vorbild . . .

Vergessen darf man indessen nicht, daß Strindberg außer Shakespeare Geister wie Swedenborg, Maeterlinck, Andersens hinter sich hat. Auch nicht, was die Kenntnis der Philosophie des 19. Jahrhunderts für einen Strindberg bedeutet, der als melancholischer Grübler wirklich etwas Gemeinsames hat mit — Shakespeares Hamlet.

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller.

A. Ausgaben und Übersetzungen von Shakespeares Werken.

Ein neuer Band des New Variorum Shakespeare¹⁾ ist immer ein Ereignis für die Shakespeare-Forschung, denn hier soll das gesamte Material über ein Drama dem wissenschaftlichen Arbeiter dargeboten werden. An die Stelle von H. H. Furness, dem Sohne des ersten Herausgebers, ist jetzt ein Ausschuß unter der Führung von Tucker Brooke getreten, der die Monumentalausgabe im Auftrag der Modern Language Association of America betreut. Jeder Band hat in Zukunft seinen eigenen Herausgeber. Hier liegt der «Erste Teil Heinrichs IV.» vor, herausgegeben von Professor S. B. Hemingway von der Yale University. Er hat eine staunenswerte Arbeit geleistet, die amerikanischer Organisation und amerikanischem Forscherfleiß das beste Zeugnis ausstellt. Der Text ist konservativ behandelt unter Zugrundelegung der Quarto von 1598, auch die alte Orthographie und Interpunktion ist beibehalten. Die Varianten sind vollständig angegeben. Am reichhaltigsten und wertvollsten ist natürlich der Kommentar. Hier dürfte sich wirklich nicht viel nachtragen lassen. Vielleicht sollten auch die Einleitungen und Kommentare der Übersetzungen noch etwas mehr ausgeschöpft werden, soweit sie Originalforschung enthalten. Es scheint dem Herausgeber unbekannt geblieben zu sein, daß Shakespeare den Namen von Percys Gattin Elizabeth Mortimer in Kate verwandelt hat (vgl. 2, 3, 35), weil ihm als Vorbild das ebenso bürgerlich aufgefaßte Verhältnis von Heinrich V. mit Katharina von Frankreich aus den «Famous Victories of Henry V» vorschwebte. Ich hatte darauf außer in der Einleitung (und den Anmerkungen) zu meiner Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeare in der «Goldenen Klassiker-Bibliothek» (Bong, Berlin 1912) auch in einem Aufsatz «Zu Heinrich IV.» im ShJ. 45 (1909) hingewiesen. Der letztere ist zwar in der Bibliographie zitiert, aber offenbar nicht ausgezogen. Ich habe dort auch schon hervorgehoben, daß Shakespeare zwei Mitglieder seiner Truppe hatte, die kymrisch sprechen konnten, außer einem Erwachsenen (Glendower) auch einen Jungen (Lady Mortimer). In der ausführlichen Anmerkung zu 1, 2, 108, wo das Wort «sack» erklärt wird, vermisste ich die Erwähnung der interessanten Tatsache, daß

¹⁾ A New Variorum Edition of Shakespeare. Henry the Fourth, Part I. Edited by S. B. Hemingway. Philadelphia and London. J. B. Lippincott Company. 1936 [The Modern Language Association of America. The Colleague Press: George Bants Publ. Comp., Menasha, Wisconsin.] 554 pp. (25 s.).

aus diesem Gebrauch des Wortes im Munde Falstoffs die allgemein in Deutschland übliche Bezeichnung des Champagners als «Sekt» entstanden ist. Bekanntlich geht sie auf den berühmten Shakespeare-Darsteller Ludwig Devrient zurück und den frohlichen Berliner Künstlerkreis, der sich um ihn in Wilhelmis Weinstuben unter den Linden scharte. In 3, 1, 78 «indentures tripartite» wird die etwas unklare Notiz von Hudson herangezogen. Es handelt sich um die dreifache Ausstellung einer Urkunde auf einem großen Pergamentblatt, das dann in Zickzacklinien (indentures) in die drei Teile zerschnitten wurde, so daß jeder der drei Kontrahenten sein Exemplar bekam. Die Echtheit war dadurch garantiert, daß die «indentures» aufeinander passen mußten.

Bei 3, 1, 245 scheint sich der Herausgeber die Ansicht von Clarke zu eigen zu machen, daß in dem Spott Percys über das «in good sooth» seiner Gattin «Shakespeare is satirising aristocratic objection to paltry and plebeian oaths». Die Satire richtet sich aber nicht gegen Percy, sondern gegen die puritanischen Spießbürger, die sich vor einem kräftigen Beteuerungswort fürchteten, wie es etwa die Königin Elisabeth anzuwenden liebte. Sehr reich und hochwillkommen sind schließlich die Anhänge mit den Auszügen aus kritischen Abhandlungen über das Stück und seine Figuren. Man vermißt nur das Material, das in den Einleitungen zu Ausgaben und Übersetzungen des Dramas steckt. Der amerikanische «New Variorum Shakespeare» ist zweifellos die wertvollste (freilich auch teuerste) Shakespeare-Ausgabe, die wir besitzen.

Ein neues Bändchen, das 16., des Cambridger «New Shakespeare», den J. Dover Wilson jetzt allein herausgibt, bringt «King John» als erste der Historien.¹⁾ Es zeigt dieselben Vorzüge wie die anderen Bande dieses Herausgebers, eine neue Durcharbeitung mit philologischer Gründlichkeit und origineller Fragestellung für Text und Inhalt. Das Stück, das erst in der Folio überliefert und von dem uns vor dem 18. Jahrhundert überhaupt keine Aufführung bekannt ist (was natürlich nicht heißen soll, daß es nicht aufgeführt wurde), gibt manche Rätsel auf, die der Herausgeber in seiner bekannten kühnen und geistreichen Art in der Einleitung zu lösen versucht. Shakespeare hat das Doppel drama «The Troublesome Raigne of King John» (gedr. 1591) für seine Bühne umgearbeitet. Er nahm die ganze Handlung, soweit er sie brauchte, aus diesem alten Stück und schlug seinen Holinshed überhaupt nicht nach. Freilich hatte der Verfasser des «Troublesome Raigne» schon Holinshed als Grundlage benützt; wenn Shakespeare die Geschichte dort nachlas, bekam er auch kein anderes Bild. Ein einziges Datum macht hier Schwierigkeit: woher weiß Shakespeare, daß die Königin Eleonore von Kastilien am 1. April gestorben ist (4, 2, 120)? Holinshed enthält das Tagesdatum ebensowenig wie irgendeine andere Chronik, aber auf derselben Seite steht ein Nordlicht am 1. April 1204 verzeichnet, das Shakespeare vielleicht in Zusammenhang mit dem Tode der Königin-Mutter brachte. In der ausgezeichneten Abhandlung von Felix Liebermann (Archiv für

¹⁾ The New Shakespeare. King John. Edited by John Dover Wilson. Cambridge University Press. 1936. lxi + 208 pp. (6 s.)

neuere Sprachen Bd. 142 und 143) wird darauf hingewiesen, daß die Grafen Southampton eine von Johann gegründete Abtei besaßen, deren Kalender Shakespeare gesehen haben könne. Dover Wilson sieht es als Zufallstreffer an. Mir ist die erste Erklärung (von Boswell-Stone, Sh.s Holinshed) die wahrscheinlichste — aber dann müßte Shakespeare doch seinen Holinshed nachgelesen haben. — Das Datum von Shakespeares «King John» möchte Wilson schon 1590 oder 91 ansetzen, während man bisher meist 1595 (unmittelbar nach «Richard II.») oder 1596 (Tod von Shakespeares Söhnchen Hamnet) annahm. Sein wichtigster Grund für diese erstaunlich frühe Datierung ist, daß sich das Sprichwort vom Hasen, der den toten Löwen am Bart zupft (2, 1, 187) auch in der «Spanish Tragedy» (1, 2, 170) findet, daß es aber bei Shakespeare durch die Situation gefordert werde; Austria trägt das Löwenfell des toten Richard Löwenherz umgehangt. Das Sprichwort entstammt den «Adagia» des Erasmus, der statt des anschaulichen «plucking by the beard» das nüchterne «insultare» verwendet. Aber weder Shakespeare noch Kyd braucht direkt auf die lateinische Form zurückzugehen: vielleicht findet sich derselbe volkstümliche Ausdruck in irgendeiner englischen Übertragung der Sprichwörter. Gerade für Shakespeares Kunst ist eine Unterordnung des illustrierenden Sprichworts unter die Situation bezeichnend (vgl. Pfeffer, Das elis. Sprichwort bei Ben Jonson, Diss. Gießen 1933, p. 33). Die frühe Datierung ist übrigens auch für D. Wilson mehr ein Problem als eine Überzeugung. Sie hindert ihn nicht anzunehmen, daß Shakespeare die antikatholische Tendenz des «Troub. Raigne» gestrichen habe aus Schonung für die katholischen Neigungen des Grafen Southampton, dem er doch wohl erst 1593 nahetrat. Ich bin eher der Meinung, daß er die für das Bild seines Lieblings, des Bastards, störenden Klosterszenen weggelassen hat, weil er aus dem viel zu langen Doppeldrama mindestens 300 Zeilen herausstreichen mußte und diese Partie am leichtesten zu entbehren war; dieser Ansicht habe ich in einem Aufsatz «Shakespeare als Überarbeiter fremder Dramen» (ShJ. 58, 1922) Ausdruck gegeben. Ich habe dort nachzuweisen versucht, daß Shakespeare solche fremden Stücke erst vom «Kaufmann von Venedig» (1594) an umgearbeitet hat, nicht als junger Anfänger, sondern als angesehener Theaterdichter. Schon das würde ein so frühes Datum wie 1590/91 für «King John» ausschließen. Als eigentliche Tendenz des Stückes — durch die es wieder direkt neben «Richard II.» gerückt wird — stellt D. Wilson mit Recht die nationale Begeisterung heraus, wie sie in den an die Rede des sterbenden Gaunt in «Richard II.» anklingenden Schlußworten des Bastards ausgedrückt ist:

«This England never did, nor never shall,
Lie at the proud foot of a conqueror,
But when it first did help to wound itself . . .
Come the three corners of the world in arms,
And we shall shock them; nought shall make us rue,
If England to itself do rest but true.»

Eine sehr wertvolle Ausgabe von Shakespeares Sonetten hat C. F. Tucker Brooke, der Anglist der Yale University, herausgebracht.¹⁾ Er untersucht von neuem die Anordnung der Sonette in Thorpes Druck von 1609 und findet sie im Allgemeinen erhalten, so wie sie der ursprünglichen Folge der Entstehung entsprach. Die zwei Serien I—126 und 127 bis 154 sind gewiß von Anfang an getrennt entstanden, die erste an den vornehmen Jüngling gerichtet, die zweite an die «Dunkle Frau». Ich selbst mochte annehmen, daß die erste vom Dichter als zusammenhängendes Kunstwerk abgeschlossen war (125 Sonette und ein Abschlußgedicht von 12 Zeilen), während die zweite ein in sich ungeordnetes poetisches Notizbuch mit Erlebtem und Erdachtem und nicht zum Druck bestimmt war. Aber ich stellte mich mit Bezug auf die erste Serie auch auf den Standpunkt von Dowden und Wyndham, daß die Unordnung in diesem Teil nicht größer ist als sie bei einer Sammlung solcher gelegentlichen Stimmungsgedichte vorkommen kann. Tucker Brooke bescheidet sich nicht damit, sondern glaubt, daß es ihm möglich ist durch Umstellungen die ursprüngliche Anordnung wiederzufinden, so daß sich eine logisch fortschreitende dichterische Briefsammlung ergibt. Wer auf dem Standpunkt steht, daß leidenschaftliche Stimmungen wie die Wellen des Meeres steigen und sinken, schwinden und wiederkehren, der wird auch in Thorpes Folge nichts Unmögliches erblicken. Wer dagegen in der Leidenschaft ein Geschehen sucht, das wie die Strömung eines Flusses einem Ziele zueilt, der wird finden, daß Tucker Brooke die Sonette zu einer recht lebendigen Einheit zu verbinden gewußt hat. Seine Umstellungen beziehen sich auch immer nur auf Sonette, die in Thorpes Ausgabe schon nahe beisammen stehen. Und es sind nicht sehr viele Sonette, die auf diese Weise ihre Plätze wechseln. Die Gedichte der Serie II, mit der «dunklen Frau» als Thema, die ich als ungeordnetes Notizbuch bezeichnet habe, werden allerdings sämtlich umnummeriert mit Ausnahme der beiden ersten 127—128. Gesunder Wirklichkeitssinn verbunden mit klarer Einsicht in Shakespeares Wesen und Ausdruck lassen in Tucker Brookes Analyse keinen Raum für zügellose Hypothesen. Diese Klarheit zeichnet auch die knappen, aber doch reichhaltigen Anmerkungen aus, die alle Dunkelheiten aufzuhellen suchen. Sie bestreben sich weniger originell als gründlich zu sein und haben deshalb aus Dowden und den anderen Kommentatoren das Gute immer herausgeholt. Sonn. 28, 4; *perspective* bedeutet doch wohl, wie in Rich. II 2, 2, 18, das Vexierbild, das drei Bilder zugleich zeigt, ein Grundbild und eines oder zwei an den Seitenflächen der auf das Grundbild senkrecht aufgestellten Leisten. Solche Bilder gab es als bauerliche Kunst noch in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts für religiöse oder sentimentale Darstellungen. «Du siehst dein Bild durch meines hindurch» (For through the painter must you see his skill). Die ausgezeichnete Ausgabe verdiente viel gebraucht zu werden — leider dürfte der hohe Preis ein Hindernis bilden.

¹⁾ Shakespeare's Sonnets. Edited with Introduction and Notes by Tucker Brooke. Oxford University Press, London and New York 1936. 346 pp. (21 s. net.)

Trotz der offiziellen Zurückweisung der Rothescen Neuübersetzung geht das Ringen um einen Ersatz für Schlegel-Tieck weiter. Walter Josten hat sich durch seinen ersten mißlungenen Versuch einer Hamlet-Übertragung, 1930, (s. ShJ. 67, 73) nicht abschrecken lassen, sondern außer einer Neubearbeitung dieser Übersetzung auch «Richard III.» und «Macbeth» neuübersetzt. Ich weiß nicht, warum er sich gerade Schlegel zunächst aufs Korn nimmt, wo doch eine Neuformung der Tieckschen Übersetzungen viel dankbarer sein muß. Eine eigene Broschüre von Dr. Erich Ackermann macht uns mit den Vorzügen seiner Übersetzungen bekannt. Da sind auch solche Stellen herausgehoben, die diese Vorzüge besonders gut zeigen sollen. Durch die Paralleldrucke der Übersetzungen von Schlegel und von Josten und des Originals wird eine Vergleichung sehr bequem gemacht. Um ganz objektiv zu sein, wiederhole ich sein Verfahren an einem Beispiel, um den Leser selbst urteilen zu lassen und hebe die Änderungen durch Kursivdruck heraus. Ich wähle gleich den ersten von dem Lobredner der neuen Übersetzung abgedruckten Passus, den Eingangsmonolog Richards III.¹⁾

Schlegel.

Nun ward der Winter unsres <i>Miß-</i> <i>vergnugens</i>	Now is the winter of our <i>discontent</i>
<i>Glorreicher</i> Sommer durch die Sonne Yorks;	Made <i>glorious</i> summer by this sun of York.
<i>Die Wolken all, die unser Haus be-</i> <i>dräut,</i>	And <i>all the clouds that loured</i> upon our house
Sind in des <i>Weltmeers</i> tiefem Schoß <i>begraben.</i>	In the deep bosom of the ocean <i>buried.</i>
Nun <i>zieren unsre Brauen</i> Sieges- kränze,	Now <i>are our brows bound</i> with vic- torious wreaths;
<i>Die scharigen Waffen</i> hängen als <i>Trophäen;</i>	Our <i>bruised arms</i> hung up for mo- numents;
Aus <i>rauhem Feldlärm</i> wurden <i>muntre Feste.</i>	Our <i>stern alarums</i> changed to <i>merry meetings;</i>
Aus <i>furchtbaren Märschen</i> holde <i>Tanzmusiken.</i>	Our <i>dreadful marches</i> to delight- ful <i>measures.</i>
<i>Der grimme Krieg</i> hat seine <i>Stirn</i> entrünzelt,	<i>Grim-visaged war</i> hath smoothed his wrinkled <i>front;</i>
Und statt zu <i>reiten das geharnschte</i> <i>Roß,</i>	And now instead of <i>mounting barb-</i> <i>ed steeds</i>
Um <i>drohnder</i> Gegner Seelen zu er- schrecken,	To fright the souls of <i>fearful adver-</i> <i>saries,</i>
Hüpft er behend in <i>einer Dame</i> <i>Zimmer</i>	He capers nimbly in <i>a lady's</i> <i>chamber</i>
Nach <i>üppigem Gefallen</i> einer Laute.	To the <i>lascivious pleasing</i> of a lute.

¹⁾ Shakespeare. König Richard III. — Hamlet. — Macbeth. Deutsch aus dem Urtext von Walter Josten. Paul Hartung Verlag, Hamburg (je 2.50).

Josten.

Nun ward der Winter unsrer *Kümmernis*

Strahlender Sommer durch die
Sonne Yorks

Und was an Wolken unser Haus
bedroht

Begrub der tiefe Schoß des *Ozeans*.

Nun *rankt sich um die Stirn* der
Siegeskranz

Die *rauhe Wehr* hängt als *Erinnerungsstück*

Der *wilde Lärmruf* ward zum
frohen Fest.

Der *bange Marsch* zum holden
Reigentanz;

Sein *drohend Anlitz* hat der Krieg
entrunzelt;

Und *nun*, statt *hoch vom panzer-*
starren Roß,

Der *grimmen* Gegner Seelen zu er-
schrecken,

Hüpft er behend im *Zimmer einer*
Dame

Nach einer Laute *wollustvollem*
Takt!

Schlegel hält sich also durchwegs genauer an Wortlaut und Takt des Shakespeareschen Verses. Gelegentlich gelingt Josten ein geschmeidigerer Fluß des deutschen Verses, jedoch nur deshalb, weil sich Schlegel enger dem Original anschließt. Das ist es aber, was wir von einer musterhaften Übersetzung erwarten. In anderen Fällen ist wieder Schlegel leichter sprechbar, wie in den unmittelbar folgenden Zeilen 14/15:

Schl.

Doch ich, zu Possenspielen nicht
gemacht,

Noch um zu buhlen mit verliebten
Spiegeln . .

But I that am not shaped for spor-
tive tricks,

Nor made to court an amorous
looking-glass . . .

J.

Doch ich, der nicht gemacht zum
Possenspiel,

Auch nicht um mich im Spiegel zu
begaffen . .

Hier hat J. zwar Schlegels Wort «Possenspiel» (im Singular) ans Versende gesetzt und damit Shakespeares Wortstellung hergestellt, aber die unschöne Lautfolge «ich, der nicht . . . nicht um mich» dafür in Kauf genommen. Im zweiten Vers verzichtet J. gänzlich auf Shakespeares Ausdruck, den Schlegel genau nachgebildet hatte. Es kommen zweifellos auch Verbesserungen gegenüber Schlegel vor, wie sie jedem, der mit Schlegels Material arbeitet, gelingen. Es fragt sich nur, ob man deshalb den ganzen Schlegel durch einen neuen Text, der sich von Shakespeare mehr entfernt, ersetzen soll. Das muß ich verneinen — auch aus dem Grunde, daß das Umlernen für den Schauspieler eine große Arbeit bedeutet, die man nur dann verlangen darf, wenn sie sich wirklich lohnt.

Anders liegt der Fall bei den Tieckschen Übersetzungen. Hier kann ein dichterisch begabter Übersetzer, besonders wenn er an Schlegel geschult ist, über Dorothea Tieck und auch über Baudissin unschwer hinausgehen. Die Übersetzung des «Macbeth», die Josten geliefert hat, beweist das. Ich habe nicht den Raum, dies weiter auszuführen; aber hier ist das Feld, auf dem er sich betätigen sollte. Hier ist ein wirkliches Bedürfnis vorhanden, das bei den Schlegelschen Übersetzungen fehlt.

B. Biographisches und Kritisches über Shakespeare.

Nur äußere Umstände haben die Besprechung des schönen Buches von G. B. Harrison verzögert, das uns Shakespeare während der letzten zwölf Jahre der Regierung der Elisabeth¹⁾ in einer bisher nicht erreichten Lebendigkeit der Verknüpfung mit dem politischen und höfischen Geschehen seiner Zeit vorführt, eben jener Jahre, die Harrison durch seine drei Bände eines «elisabethanischen Tagebuchs» bis ins kleinste Ereignis von öffentlicher Bedeutung verfolgt hat. Niemand hat die Übersicht und Einsicht in das was die Londoner Gesellschaft in jener Periode interessierte und bewegte wie sie Harrison besitzt, und sein Buch muß deshalb von ungewöhnlicher Anziehung sein, wo er selbst nun die Resultate aus seinen fleißigen Sammlungen für Shakespeares Leben und Schaffen zieht. Er beginnt 1592 mit der Renovierung des Rosentheaters durch Philip Henslowe, dessen Journal unsere wichtigste Quelle für die elisabethanische Theatergeschichte bildet, und mit der ersten Erwähnung des Schauspielers und Dichters in Robert Greenes Todesbeichte. Auf dem Hintergrund der Tagesereignisse hebt sich das Schaffen des jungen Shakespeare, sein Kampfen und Siegen ab bis zum «Hamlet» und zu «Troilus und Cressida». Harrison zeichnet freihändig, ohne belastendes Zitieren außer dem Text, ohne unsicheres Schwanken mit «vielleicht» und «möglicherweise», mit festen Strichen sein Bild von Shakespeare. «Jeder der mit Shakespeares Werk und Zeit vertraut ist, schafft sich sein eigenes Phantasiebildnis des Dichters; hier ist meines» — bekennt er am Anfang. Das bedeutet, daß natürlich jeder Kritiker Einzelnes in Shakespeares Entwicklung und Charakter anders sehen wird. In der Datierung, in Quellenfragen der verschiedenen Dramen und Gedichte steht Harrison meistens auf dem Standpunkt des «New Shakespeare» von Dover Wilson. Ich würde etwa zu «Heinrich IV.» und «Heinrich V.» den Einfluß der «Famous Victories» stärker betonen und nicht Motive, die sich dort finden, Shakespeares Schöpfung zuschreiben; ich würde keine dramatischen Vorbilder konstruieren, wo Shakespeare Novellenstoffe dramatisiert, wie bei den «Lustigen Weibern» — aber das sind alles Nebensachen. Erstaunlich ist mir, daß Harrison in dem ausgezeichnet klaren Kapitel über den Essex-Putsch zwar die Aufführung von «Richard II.» durch Shakespeares Truppe, die die Verschwörer begeistern sollte, ausführlich erzählt, aber gar keine Folgerungen daraus für Shakespeares Seelenzustand zieht. Mußte denn der Dichter von «Richard II.», der gleichzeitig einer der Darsteller war, nicht für sein Leben zittern? Wurde seine Daseinssicherheit nicht aufs tiefste erschüttert? Hat er wirklich am Todesurteil gegen Essex und Southampton gar keinen seelischen Anteil genommen? Ich glaube doch, hier liegt der Schlüssel zu der Änderung seiner ganzen Einstellung zu Gott und den Menschen, die wir im «Hamlet» und im «Troilus» zuerst empfinden. Harrisons Buch, bei dem auch die eingehende Heranziehung des zeitgenössischen Dramas einen besonderen Reiz bildet, ist eines der inter-

¹⁾ G. B. Harrison: Shakespeare at Work 1592—1603. London, George Routledge & Sons Ltd. 1935. 325 pp.

essantesten Shakespeare-Bücher, das man vom Anfang bis zum Ende mit Spannung liest.

Alois Brandls Shakespeare-Biographie, nach der Umarbeitung (1922) «Shakespeare: Leben — Umwelt — Kunst» betitelt, erscheint jetzt in 5. Auflage¹⁾ — ein schönes Zeichen der allgemeinen Beliebtheit, aber ebenso der nimmer müden Arbeitskraft unseres verehrten Altmeisters. Es ist ein Buch aus einem Guß, in dem sich hinter dem Bilde William Shakespeares die starke und eigenwillige Persönlichkeit seines Erklärers deutlich zeigt; die überragende Figur des größten Dramatikers ist hier «durch ein Temperament geschaut». Das hat vielleicht mehr Reiz als eine glatte Objektivität, eine schauspielerische Einfühlung. Eine seelische Biographie wollte Brandl geben, wie sie zur Erklärung des Genius wertvoller ist als die bloß äußerliche «Vita». Auf die seelischen und geistigen Einflüsse, die Shakespeares Denken und Fühlen bestimmen, ist deshalb besonderer Wert gelegt. In dem Weiterleben katholischer Vorstellungen in Shakespeares Welt sieht Brandl mehr als andere eine Hinneigung des Dichters und seines Elternhauses zum alten Bekenntnis. Ich glaube allerdings, daß es mehr der romantische Dichter als der realdenkende Mensch Shakespeare war, der solche katholischen Vorstellungen pflegte. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Figuren von Mönchen und Nonnen, die er auf die Bühne stellte, aus den italienischen Novellen stammten: daß die letzte Ölung und das Fegefeuer, für das er aber bezeichnenderweise nur «Hölle» sagt, stark auf Kyds Urhamlet deuten; daß er überhaupt in der Auffassung der Geistererscheinung zwischen katholischer, protestantischer und rationalistischer Vorstellung schwankt. Von Heiligen, darunter natürlich auch «St. Mary Virgin» handelte aber ein großer Teil des «Book of Common Prayer». Sicher ist es, daß wir uns nicht wie im heutigen Europa hohe Trennungswand zwischen den Bekenntnissen denken dürfen: die katholischen Begriffe der Großväter waren den protestantischen Enkeln noch vielfach gelaufig; es war mehr ein politischer Unterschied wie zwischen konservativ und liberal. Originell ist auch Brandls Einteilung seines Stoffs. Auf Jugend und Lehrjahre (bis zu Richard III. und den hinter die «Liebesmüh» gestellten «Irrungen») folgt ein Kapitel «Lyrische Stimmungen», außer den Gedichten die Dramen von den «Veronesern» bis zu «Richard II.» umfassend; darauf, sehr gut markiert, «Bizarre Charaktere und Komödien» in der Reihenfolge «Johann», «Widerspenstige», «Viel Lärm», «Kaufmann von Venedig», «Heinrich IV.», «Lustige Weiber» — wobei allerdings «Heinrich V.» von den beiden vorausgehenden Königsdramen ungebührlich getrennt wird. Daß dabei der Einfluß Ben Jonsons (ist dessen «Everyman in his Humour» wirklich erst gedruckt, dann aufgeführt?) stark betont ist, macht die Zusammenfassung um so interessanter. Ein kleines Versehen ist, daß der eifersüchtige Ford sich

¹⁾ Alois Brandl: Shakespeare: Leben — Umwelt — Kunst. Neue Ausgabe, mit einem Bilderanhang (8. u. 9. Tausend). Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 1937. 521 pp. (RM. 4.20, geb. 5.80).

als Diener Falstaffs verkleide und dieses «Dienermotiv» sich bei Straparola finde. Ford stellt sich vielmehr als der reiche «Mr. Brooke» vor, der Falstaff durch seinen Geldbeutel imponiert. Auch der Schluß des Lustspiels ist etwas ungenau wiedergegeben. Falstaff darf bei Shakespeare doch am Ende noch mitlachen. Im nächsten Kapitel «Hamlet und andere Idealgestalten», nicht nur «Heinrich V.», die drei Lustspiele, «Casar», «Hamlet», sondern auch «Timon» einschließend, ist die starke Wirkung Ciceros auf die englische Renaissance vorbildlich herausgestellt. Den «Hohen Männern und arglosen Frauen» (vielleicht etwas zu pointiert), «Maß für Maß», «Othello», auch «Lear», werden «Starke Männer und stärkere Frauen», «Macbeth», «Antonius», «Coriolan» gegenübergestellt. Die Romanzen schließen in friedlichem Ausklang das gigantische Werk des Dramatikers ab. Was folgt, ist das Ende des Menschen Shakespeare und das Fortleben seiner Dichtungen. Weggefallen ist das programmatische Einleitungskapitel der 4. Auflage (1929) «Was ist uns Shakespeare heute?» Es enthielt manchen beherzigenswerten Gedanken, war aber naturgemäß durch seine Fragestellung zeitgebunden. Eine von vielen Lesern freudig begrüßte Neuerung ist dagegen der reichliche Bilderanhang — die bisher beigegebenen «sieben Abbildungen» boten doch nur eine ungenügende Illustration. Das neue Gewand wird dem vielgelesenen Buch gewiß neue Freunde gewinnen.

Ein prächtiges erfrischendes Buch ist auch die Selbstbiographie¹⁾ des Altpräsidenten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Alois Brandl, «Zwischen Inn und Themse», die wohl einen Platz in der Bücherschau unseres Jahrbuchs verdient. Die ganze Frühzeit unserer Wissenschaft tut sich hier auf, wie sie in Deutschland (Österreich einbegriffen) und England in den vier Jahrzehnten von 1875 bis 1915 in oft schwierigen Kämpfen um ihre Anerkennung als selbständige Tochter der Germanistik und zu einem großen Teil unter Brandls Führung sich entwickelt hat. Aber viel mehr gibt uns sein Buch: wir werden in das gute alte Kronland Tirol geführt, das in unwandelbarer Treue zu Österreich und zum Deutschtum stand, und erleben die tiefe Tragik der Austreibung Österreichs aus Deutschland nach 66 mit. Denn hier spricht ein Mann zu uns, der mit heißer Liebe an seiner Bergesheimat hängt und doch den Weg aus ihr und über sie hinaus zur Hauptstadt des deutschen Kaiserreichs gefunden hat. Und wir erleben mit Brandl den gewaltigen Aufschwung des neuen Deutschen Reichs mit und die Gefahren, die ihm von außen her tödlich zu werden drohten. Denn der Anglist kann tiefe Blicke in das Wesen und die Haltung auch der angelsächsischen Völker tun, und erschütternd ist, was uns Brandl über seine Gespräche mit Haldane, dem englischen Kriegsminister, erzählt, der aufrichtige Zuneigung zum deutschen Volke mit schärfster Feindschaft gegen die deutsche Politik verband. In dieser Zeit des allgemeinen Aufschwungs hat auch Brandl an mancher leitenden Stelle mitgeschaffen,

¹⁾ Alois Brandl: Zwischen Inn und Themse, Lebensbeobachtungen eines Anglisten. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1936. 351 pp.

als Anglist auf dem Berliner Lehrstuhl, als Vorsitzender des VDA zum Schutze des Deutschtums in der Welt draußen, und nicht zuletzt als Präsident der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die er, der glänzende Organisator, auf eine neue feste Basis zu stellen mußte. Überall drang seine bauerlich starke Energie und Zähigkeit, sein rein deutsches Volksempfinden, sein unermüdlicher Fleiß und sein scharfblickendes Urteil Großes erreichend vor. Vieles ist mit der alten Kaiserpracht unter den Stürmen des Krieges und der Revolution zusammengebrochen, aber die Ziele sind geblieben, und eine junge Generation schreitet rüstig voran, sie auf anderen Wegen zu erreichen. Die Menschen, die Brandl im Lauf seines Lebens als die bedeutendsten in den Weg gekommen sind, werden knapp, oft mit kurzen anekdotischen Strichen skizziert, so wie er sie sah. Aus diesen Menschen setzt sich das Bild der Zeiten zusammen. Als Hintergrund haben wir immer das politische Geschehen — in Tirol, in Wien und in Prag, in Göttingen und Straßburg, in Berlin und in London. Gerade hier wird man aus der Entwicklung eines halben Jahrhunderts, in dem sich das Gesicht Europas so gründlich verändert hat, vieles lernen. Brandl, der knorrige Tiroler, der er immer geblieben ist, hat nicht nur viele Freunde, sondern auch manche Feinde gehabt in seinem Leben; er meint, die alten Professoren seien stärkere Kampfnaturen gewesen. Ein Kämpfer war er von Jugend auf, einer der auch in fürstlichen Salons gelegentlich mit Nagelschuhen auftrat, aber immer ein Kämpfer für seines Volkes Ehr. So ist er auch heute noch.

Es paßt zu der unbeugsamen Figur des Achtzigers Alois Brandl, daß er die Festschrift zu seinem 80. Geburtstag selbst verfaßt hat: seine Verehrer haben, anstatt sich mit einer bunten Menge von Artikeln zu einer der üblichen Festschriften zu vereinigen, 22 eigene ausgewählte Aufsätze des Jubilars aus den zerstreuten Publikationen zusammengestellt und ihm so einen Band überreicht, der für uns, für den Autor und für den Verleger wesentlich wertvoller und praktischer ist.¹⁾ Die zwei Hauptarbeitsgebiete Brandls, angelsächsische Literatur und Shakespeare, treten natürlich auch hier hervor; 10 Aufsätze gehören dem ersten, 8 dem zweiten Thema an. Das dritte Gebiet der Anglistik, das Brandl auch reiche Anregung verdankt, die Geschichte der englischen Romantik, kommt vielleicht etwas zu kurz. Uns interessieren hier vor allem die Shakespeare-Artikel. Von den Beziehungen Brandls zum Theater in Weimar und zum Deutschen Theater in Berlin zeugen die früheren Aufsätze «Eine neue Art Shakespeare zu spielen» (1905) und «Die Szenenführung bei Shakespeare» (Berl. Akad. 1906), wo er den Wechsel zwischen Vorder- und Hinterbühne, den er in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeare entdeckt hatte, historisch und praktisch durchführen will. Es schließen sich geistreiche

¹⁾ Alois Brandl: Forschungen und Charakteristiken. Zum 80. Geburtstag hrsg. von dem Englischen Seminar der Universität Berlin und der Berliner Gesellschaft für das Studium der Neueren Sprachen. Walter de Gruyter & Co., Berlin u. Leipzig 1936. (RM. 10.—.)

Plaudereien an über «Das Söhnchen des Leontes», über «Historische und poetische Wahrheit Shakespeares», endlich über «Shakespeare-Möglichkeiten» — gemeint ist wieder die große Cäsar-Aufführung im «Zirkus Reinhardt» — aus den Theaterzeitschriften Max Reinhardts. Endlich die interessante historische Untersuchung über die Hexen Macbeths bei den schottischen Chronisten und ihre Verbindung mit den antiken Schicksalschwernern und der angelsächsischen Wyrd: endlich die Geschichte des Romeo-Stoffs bei den italienischen und englischen Novellisten. Hier zeigt sich allerdings die Gefahr solchen bloßen Neudrucks. Der Fehler, daß Painters Fassung aus Bandello (wie auf dem Titel behauptet wird) statt aus Boisteau abgeleitet wird, bringt eine unrichtige Auffassung von Shakespeares Absicht mit sich. Hatte dieser die viel tragischere Darstellung Bandellos gekannt, so hätte er wahrscheinlich den Schluß seines Trauerspiels anders gestaltet. Auch daß Luigi da Porto den Vetter Tybalt noch nicht kenne, ist ein Irrtum, den der Autor selbst in seinem Shakespeare-Buch verbessert hat. Von der besten Seite zeigt sich auch hier die Prosa Brandls — kraftvoll, festgefügt, anschaulich.

Einen sehr anziehenden Vortrag über Shakespeares Naturverbundenheit hat der Kieler Orientalist Georg Jacob¹⁾, der in seinen Arbeiten den Weg vom türkischen Schattenspiel des Karagöz bis zu Shakespeare durchmessen hat, kurz vor seinem Tode veröffentlicht. Es ist keineswegs die Arbeit eines begeisterten Dilettanten, sondern die eines mit bester wissenschaftlicher Methode ausgerüsteten, in vielen Literaturen bis nach China und Japan belesenen Philologen, der sich sogar in die neuesten Arbeiten über Shakespeare mit Liebe versenkt hatte, vor allem aber eines gründlichen Shakespeare-Kenners und zugleich eines fein beobachtenden Naturfreundes, dessen Tod wir um so mehr beklagen, als er uns nicht nur eines ausgezeichneten Menschen, sondern auch eines Mitarbeiters beraubt, der leider erst im hohen Alter zu uns gestoßen war. Er zeigt uns hier auf Grund genauer naturkundlicher Interpretation, besser als die bisherigen Bücher über diesen Gegenstand, wie eng verwachsen Shakespeare mit der Natur war, wie er Pflanzen und Tiere, aber auch die Landschaft und die Menschen mit scharfem Auge bis in die kleinsten Einzelheiten erkannt hatte. Interessant ist auch der Vergleich mit Goethe, bei dem viel weniger und Schiller, bei dem gar keine Naturverbundenheit festgestellt wird.

Ein Bändchen der sehr beliebten World's Classics, das sich (wenn auch mit einem großen Zwischenraum) an Nichol Smiths «Shakespearean Criticism from Heminge to Carlyle» anschließt, ist die hübsche Auswahl von Shakespeare-Aufsätzen (auch aus Büchern) der neuesten Zeit als Beispiele der verschiedenen Wege der Shakespeare-Kritik nach

¹⁾ Georg Jacob: Shakespeares Naturverbundenheit im Vergleich mit Schillers und Goethes Verhältnis zur Natur. Vortrag am 12. Februar 1937 gehalten in der Hobbes-Gesellschaft zu Kiel. Verlag J. J. Augustin, Glückstadt-Hamburg-New York 35 pp.

dem Kriege.¹⁾ Grey und Miss Spurgeon, Isaacs und Harrison, Wilson Knight und Granville-Barker, T. S. Eliot und Edmund Blunden, Middleton Murry und Charles Williams, dazu als Vertreter von Amerika Stoll, von Deutschland Schücking, sind mit interessanten Kapiteln vertreten und geben so ein buntes Bild moderner Arbeit an Shakespeare. Es fehlen natürlich manche Shakespeare-Forscher, ohne die das Bild unvollständig sein muß, aber wer gerecht ist, wird auch so die Mühe und das Geschick der Herausgeberin Miss Anne Bradby dankbar anerkennen.

In ihrer Studie zu «Love's Labour's Lost» hat Miss Yates, auf den Spuren von Arthur Acheson wandelnd (dem Dover Wilson beigestimmt hatte), aus der Stelle 4, 3, 255, wo der König, den perversen Geschmack von Biron verspottend, sagt

O paradox! Black is the badge of hell,
The hue of dungeons, and the school of night —

geschlossen, daß Shakespeare hier die Gesellschaft um Sir Walter Raleigh als die «School of Night» angreife: daß also dies der anerkannte Name des als atheistisch verschrienen Zirkels sei. Die Stelle war bisher stets von den Herausgebern als verderbt angesehen worden, und sie hatten das «school» durch «stole», Mantel (Theobald), «sowl», finsternes Antlitz (Warburton), «soil», Flecken (Dyce) oder «suit» (geschrieben «shoote»), Kleidung (Cambridge Ed.) u. a. m. zu emendieren gesucht. Und ich glaube, sie haben recht daran getan. Es sind doch drei Parallelen, *badge: hell = hue: dungeons = x: night*. Für x kann daher nicht *school* stehen, es muß ein äußeres Merkmal, eine Kleidung der schwarzen Nacht sein, wenn es den beiden anderen Ausdrücken, Abzeichen der schwarzen Hölle, Farbe des schwarzen Verliebes, entsprechen soll. Ich würde *stole*, das als Mantel auch in A Lover's Complaint 207 erscheint, vorziehen, weil es zu *scole*, der gewöhnlichen alten Orthographie für *school* sehr leicht verlesen werden konnte in einer Schrift, in der t (τ) und c fast gleich geschrieben wurden. Der Abschreiber, der das Druckmanuskript herstellte, wäre dann für die «School of Night» verantwortlich, das Ganze wäre nichts anderes als ein Druckfehler. Auf diesen Schatten baut nun Miss Bradbrook²⁾ ein neues Buch auf, in dem sie den aus Kyds und Marlowes Biographie bekannten Kreis um Sir Walter Raleigh näher untersucht, um Licht in diese dunkle «School of Night» zu bringen. Das ist zweifellos ein großes Verdienst. Die Tatsachen sind die folgenden. 1580 nahm Sir Walter Raleigh, der Abenteurer und Günstling der Königin, den Mathematiker und Astronomen Thomas Harriot, der als Atheist galt, in sein Haus und 1585 auch auf die Expedition nach Virginien mit sich. 1589 war Raleigh in Irland: in seinem Verkehr mit

¹⁾ Shakespeare Criticism 1919—35. Selected by Anne Bradby. Oxford University Press [1936]. 388 pp. [The World's Classics] (2s.).

²⁾ M. C. Bradbrook: The School of Night. A Study in the Literary relationships of Sir Walter Raleigh. Cambridge University Press 1936. 190 pp. (6 s.)

Spenser merkt man nichts von den liberalen und deistischen Anschauungen, die ihm später nachgesagt wurden. Aber 1593 macht uns die Anklageschrift von Richard Baines und die Aussage von Thomas Kyd (Brief an den Lord Keeper) mit einer Gesellschaft von Freidenkern bekannt, die sich um Raleigh scharte, und in der neben Harriot Marlowe die hervorragendste Persönlichkeit war. Auch die liberalen, sogar gotteslästerlichen Reden Marlowes werden uns da berichtet. «Marloe told him that he hath read the Atheist lecture to Sir Walter Raleigh and others.» Dem Kreise gehörten noch Warner und Roydon an. Das ist ungefähr alles, was wir von der «School of Night» wissen. 1594 wurde eine Kommission nach Dorset, Raleighs Grafschaft, geschickt, um die Anklagen wegen atheistischer Umtriebe zu untersuchen. Wir erfahren da viele interessante Einzelheiten, aber nur von Raleighs Gefolgsleuten, auch von seinem Bruder Carew Raleigh, daß unter ihnen gotteslästerliche Reden üblich waren. Chapman, der ein frommer Mann war, gehörte wohl nicht dazu. Er schrieb seine Betrachtung «The Shadow of Night», zum Lobe der Nacht in demselben Jahre 1594. Und er schrieb für Raleighs Leutnant Keymis, als dieser 1596 von der Reise nach Guiana zurückkehrte und eine Abhandlung über das Land veröffentlichte, ein lateinisches Empfehlungspoem. 1598 und 1608 preist er Thomas Harriot als seinen Freund in der Vorrede zu seiner Homer-Übersetzung. Aber Miss Bradbrook möchte doch Chapman als Exponenten von Raleighs politischem Antagonismus gegen Essex erweisen, und dazu stimmt schlecht, daß er sowohl die große Homer-Übersetzung als auch den 1598 erschienenen Teil «The Shield of Achilles» nicht Raleigh, sondern eben dessen Feind Essex widmete. Ich meine, das beweist, daß wir uns eine falsche Vorstellung machen, wenn wir Politiker und Literaten in zwei scharf geschiedene Parteien sondern wollen. Wir haben keine Widmung Chapmans an Raleigh, aber zwei an Essex — wie kann man ihn zum Hauspoeten des Raleigh-Zirkels stempeln wollen? Und Shakespeare soll der Dichter der Gegenpartei sein? Ja, wenn Chapman der «Rival Poet» der Sonette ist, dann ist er es doch nur als angeblicher Verehrer von Southampton, gehörte ca. 1594 also der Partei von Essex an, nicht der von Raleigh. Es bleibt also nur «Love's Labour's Lost» mit seiner Satire: da wird der König zuerst als Akademiegründer mit Raleigh identifiziert (eine Deutung, der auch Dover Wilson zustimmt). Dann tauscht er aber angeblich diese Rolle mit Armado, dem Capitano der Commedia dell'arte. Miss Bradbrook erscheint diese Auslegung als kaum anzweifelbar (sie nimmt noch Moth für Nash dazu) — mir erscheint sie als völlig unmöglich. Raleighs wildes Temperament war bekannt, er war der mächtigste oder doch zweitmächtigste Mann in England, und da hätte Shakespeare gewagt, ihn auf diese unverschämte Art öffentlich zu verhöhnern? Dies ist nicht nur der Name «The School of Night», der da von dem verstorbenen Arthur Acheson stammt, sondern in ganz bedenklicher Art auch die Methode. Allen Respekt vor Miss Bradbrooks Wissen und Gelehrsamkeit — aber diese Methode kann ich nicht mitmachen.

Unsere Kenntnis von Shakespeares Aussprache beruht hauptsächlich auf dem grundlegenden Werk von W. Viator «Shakespeares' Pronunciation» (2 Teile, 1906), aber die späteren Forschungen zeigten, daß Viators Standpunkt wohl (auf Grund der Reime) zu konservativ ist, und Shakespeares Aussprache dem modernen Englisch schon nahestand als er annahm. In dieser Beziehung ist ein Fund von Interesse, den der Oxforder Germanist H. G. Fiedler¹⁾ gemacht hat, der eine 1617 erschienene «Art of Pronunciation» von Robert Robinson wieder ausgrub. Es handelt sich vermutlich um einen Londoner Schulmeister, der als einer der ersten Phonetiker gelten darf. Er hat zuerst den Stimmton als besonderes Sprachelement beobachtet und die Vokale als Zungenrückenlaute erkannt, ja er scheint schon offene und geschlossene Qualität der Vokale (wide und narrow) nach der Quantität zu unterscheiden: er stellt *e* neben *æ*, aber *ē* neben *i*. Leider hat er immer die «richtige» Aussprache des Lateinischen im Auge und hat als Beispiel seiner Transkription ein lateinisches Gedicht gewählt. Aber wir sehen wenigstens, daß me. *ā*, *a* > *æ*, *æ* geworden ist, *ī* > *eī* diphthongiert ist, also nicht mehr *ij*, wie Viator angibt. Lateinisches *ae* und *ē* spricht er gleich, als *ē*: d. h. er setzt es in französischer Schulaussprache dem *ē* < me. *ē* gleich. Wir dürfen also annehmen, daß ein Wort wie *medium* noch bis 1700 mit *e* gesprochen wurde wie *mead*. Das deckt sich mit Viators Transskription *vēnus*: Fiedlers Schluß, daß der Übergang *ē* > *ī* noch nicht stattgefunden habe, ist unberechtigt. Das lat. *u* wird in derselben französischen Schulaussprache als *ū*, bzw. *iu* gesprochen, bei Robinson als *iw* und *jiw* (*ienjiwis* für *ienuis*) transkribiert. Nachtoniges *e* ist meistens *i* geworden (*mari* für *mare*). Anders als *ē* und als die heutige Aussprache andeutet, folgt lat. *o* dem geschlossenen Laut (*kwūkwi* für *quoque*): daher sprach Shakespeare *Rome* und *room* gleich, wie die Wortspiele Caesar 1, 2, 156 und K. John 3, 1, 180 anzeigen und wie auch Viator schon erkannte. Laute, die in diesem Latein der Schule nicht vorkommen, wie *ā*, *ō* oder *ū* > *əu* (in engl. *raw*, *though*, *cow*) treten nicht in die Erscheinung: sie fehlen sogar auf der Vokaltabelle. Wichtig ist für den Konsonantismus die Aussprache *sj* als *šj*, die bisher viel später angesetzt wurde: *læšium* (*Latium*), *insišicem* (*inscitiam*), *rašūni* (*ratione*). Schließlich wird auch der Übergang von *er*, *ur*, *ir* in *ər* ein paar Jahrzehnte vordatiert durch die Umschrift *kæturvæ* für *caterva*, während sonst allerdings *er* unverändert erscheint.

Sir Harley Granville-Barker, der als Theaterkenner ersten Ranges, als Schauspieler und Spielleiter, als Dramatiker und ausgezeichnete Shakespeare-Forscher besser als irgendein anderer ausgerüstet ist, uns in den gespielten Shakespeare einzuführen und seine Werke von der Bühne her zu erklären, setzt seine «Prefaces to Shakespeare»

¹⁾ H. G. Fiedler: A Contemporary of Shakespeare on Phonetics and on the Pronunciation of English and Latin. A Contribution to the History of Phonetics and English Sounds. Oxford University Press 1936. 21 pp. (3 s.)

in einer dritten Serie fort, die allein dem «Hamlet» gewidmet ist.¹⁾ Wir bekommen eine Hamlet-Dramaturgie, die nicht nur dem praktischen Theatermann, sondern auch dem literarischen Shakespeare-Erklärer sehr Wertvolles zu bieten hat. Er gönnt sich hier viel mehr Raum als bei den früher behandelten Stücken und kann so viel tiefer auch ins Einzelne eindringen. Zu Schücking und Dover Wilson bekommen wir eine dritte Analyse des «Hamlet», die beweist, daß die Betrachtung eines Shakespeare-Dramas immer neue interessante Einblicke gewährt. Sie bringt weniger Überraschungen als die beiden genannten Hamlet-Bücher, aber doch eine Fülle scharfsinniger Bemerkungen, die dem aufmerksamen Leser zum dauernden Gewinn werden. Szene für Szene werden wir durch Shakespeares tiefsinnigstes und vielleicht ratselvollstes Drama geführt, und alle einzelnen Schwierigkeiten werden ehrlich erörtert. Der Verfasser geht keiner aus dem Wege. Er erklärt immer vom Standpunkt des Spielleiters aus — wie läßt sich die Szene darstellen? —, wobei er die Einrichtung der elisabethanischen Bühne aufs genaueste beobachtet und natürlich die Bühnenweisungen der 1. Quarto ausnützt. Das tut er freilich mit Unterschieden. Ein Fall, wo er sie ablehnt, ist der Ringkampf Hamlets mit Laertes in der Kirchhofszene. Es steht in Q 1 — nicht in den überhaupt an Bühnenweisungen armeren Q 2 und F —, daß Hamlet dem Laertes nachspringt in Ophelias Grab. Die Tatsache, daß Rowe (1709), der die alte Q 1 nicht kannte, dieselbe Anweisung enthält, zeigt, daß wir es mit einer Bühnentradition zu tun haben, die von 1602 bis 1709 (und bis heute) reicht. Wir haben kein Recht sie abzulehnen, weil sie nicht zur Würde des Ausrufs «This is I, Hamlet the Dane!» passe, oder weil Laertes dann nicht deutlich als der Angreifer dastehe. Beides kann ich nicht anerkennen. Es wirkt auf der Bühne keineswegs lächerlich, wenn der Prinz mit jenem stolzen Ausruf sich dem Gegner im Sprunge stellt. Aber auch aus dem Text scheint mir der Sprung gefordert zu werden, wenn Hamlet unmittelbar darauf sagt, er wolle genau denselben Beweis seines Schmerzes um Ophelia geben, sich genau so benehmen wie der Bruder:

«Show me what thou'lt do.

Wilt weep, wilt fight, wilt fast, wilt tear thyself ..

I'll do't. Dost thou come here to whine?

To out-face me with leaping in her grave?

Be buried quick with her, and so will I.»

Ich glaube das ist deutlich genug, um die Bühnenweisung des 1. Quarto zu rechtfertigen. Hamlet will dasselbe tun für Ophelia wie der Bruder — und tut es auch. Daß er dabei nicht der Angreifer ist, geht klar aus seinem Zuruf an Laertes hervor;

I prithee take thy fingers from my throat:

For though I am not splenitive and rash,

Yet have I something in me dangerous,

Which let thy wisdom fear. Hold off thy hand.

¹⁾ Harley Granville-Barker: Prefaces to Shakespeare. Third Series: Hamlet. London: Sidgwick & Jackson, Ltd., 1937. 329 pp. (10 s. 6 d.)

Hamlet ist der Beherrschte, Laertes der Unbeherrschte. — Auch an anderen Stellen wird man sich vielleicht ein anderes Bild des Vorgangs auf der Bühne machen als der Verfasser, bei allem schuldigen Respekt vor seiner großen Kenntnis und Erfahrung. Aber kein Hamlet-Forscher und kein Hamlet-Darsteller wird sein Buch ohne Nutzen und ohne Dankbarkeit lesen.

C. Shakespeares dramatische Zeitgenossen.

Ein lange gehegter Wunsch wird durch die neue Ausgabe der Dramen John Marstons¹⁾ durch H. Harvey Wood erfüllt. Die alte Ausgabe von J. O. Halliwell ist vor 80 Jahren erschienen und war nur ein fehlerhafter Abdruck des Originalbändchens von 1633. Die bessere Ausgabe von A. H. Bullen aber stellte die buchhändlerischen Interessen voran und war für eine Privatbibliothek zu teuer. Jetzt bekommen wir von Wood einen sehr sorgfältigen diplomatischen Abdruck der besten alten Texte, zunächst im ersten der drei Bände die beiden Antonio-Dramen und den «Malcontent» — alle drei für den «Hamlet» von besonderer Wichtigkeit. Die Quartos der Antonio-Dramen von 1602 sind allerdings beide so nachlässige Drucke, daß der Text für den «general reader» doch recht viele sprachliche und metrische Schwierigkeiten bietet, zumal Marstons Vorliebe für seltene Wörter und eigentümliche Orthographie das Verständnis seiner Stücke nicht erleichtert. Aber für den Philologen ist das gerade ein besonderer Reiz, der ja auch die buchstabengetreuen Faksimiles der Antonio-Dramen durch die Malone Society so wertvoll machte. Die Anmerkungen am Schluß des Bandes scheinen mir etwas spärlich für den Leser, da die Druckfehler der alten Ausgaben im Text nicht verbessert sind. Auch der italienische Passus in «Antonio and Mellida» p. 48 ist dem Ungeschulten nicht leicht zu entziffern. Sehr zu bedauern ist, daß der Herausgeber keine Zeilenzählung eingeführt hat, so daß man beim Zitieren auf die Seitenzahl beschränkt ist. Das ist für die wissenschaftliche Verwertung der sehr wertvollen Ausgabe ein großer Schaden, und es wäre dringend zu wünschen, daß der ausgezeichnete Herausgeber, der offenbar auch andere Dramatiker in seiner Sammlung der «Blackfriars Dramatists» in analoger Weise der Wissenschaft zugänglich machen will, sich zu einer so einfachen Verbesserung seiner Texte entschließt.

Eine genau analysierende Untersuchung über Kyds «Spanische Tragödie», eines der hervorragendsten vorschakespearischen Dramen, bietet Peter W. Biesterfeld²⁾ und zeigt damit, wie lehrreich die eingehende Beschäftigung mit einem einzelnen Werk aus der Shakespeare-

¹⁾ The Plays of John Marston. In three volumes. Vol. I, edited from the earliest texts with introduction and notes by H. Harvey Wood. [The Blackfriars Dramatists.] London 1934, Oliver and Boyd. 246 pp. (8 s. 6 d.)

²⁾ Peter Wilhelm Biesterfeld: Die dramatische Technik Thomas Kyds. Studien zur inneren Struktur und szenischen Form des elisabethanischen Dramas. [Göttinger Dissertation.] Max Niemeyer, Halle a. S., 1936. 115 pp.

Zeit sein kann, wenn sie mit guter Kritik und mit philologischer Gründlichkeit vorgenommen wird. Er will an einem typischen «Playwright-Drama» die Vereinigung volkstümlicher und klassizistischer Auffassung dartun, wobei der Einfluß der Bühnenform und des Publikums stark betont wird. Auffällig ist aber, daß die Isolierung des Themastückes so weit geht, daß die Beziehungen zum «Hamlet» (Urhamlet), die ich in meiner knappen Behandlung des Dramas (Engl. Literatur der Renaissance p. 59) besonders herausgehoben hatte, überhaupt nicht erwähnt werden. Die «Spanish Tragedy» ist jedoch deutlich aus denselben Elementen aufgebaut wie der «Hamlet». Beim letzteren Drama kennen wir aber die Vorlage, Belleforests Novelle. Also stammen die Motive aus dem «Hamlet», und wir haben in der «Spanish Tragedy» sehr wahrscheinlich das jüngere Drama zu sehen. Dadurch aber fällt auf Kyds dramatische Technik in diesem Stück ein ganz neues Licht. Es erklärt sich dann auch die scheinbar aus einem anderen Drama stehengebliebene Figur des racheheischenden Geistes, der mit der Rache des Vaters für seinen ermordeten Sohn, dem Thema der Handlung, gar nichts zu tun hat. Biesterfeld sieht allerdings in dieser Handlungsführung eine besondere Kunstleistung Kyds; wie er überhaupt geneigt scheint, die Handlung des Stückes sehr hoch, die Charakterisierung dagegen sehr gering einzuschätzen. Es finden sich indes in seiner fleißigen Untersuchung zahlreiche gute Beobachtungen, die der Arbeit dauernden Wert sichern. Man möchte allerdings, wenigstens in einem Anhang, doch auch etwas über das Verhältnis zum «First Part of Jeronimo» erfahren, das doch zum mindesten für Handlung und Figuren der «Spanish Tragedy» von Wichtigkeit ist. Sehr zu begrüßen ist dagegen die Heranziehung von Jakob Ayrers deutscher Bearbeitung für die Aufführungsweise des englischen Dramas. Von prinzipieller Bedeutung sind die Feststellungen über die Szeneneinteilung und den Bau der einzelnen Szene. Was die Akteinteilung anlangt (s. p. 84), so möchte ich doch auf meiner Ansicht bestehen, in der übrigens auch Greg mit mir übereinstimmt, daß die Grenze zwischen Akt 3 und 4 hinter, nicht vor der Szene 8 anzusetzen ist; also daß eine Pause einzutreten hat nach dem Ausbruch des Wahnsinns bei der Mutter, dem die Entdeckung des Verbrechens vorausgegangen ist. Auch im «Titus Andronicus» fällt die Grenze zwischen Akt 3 und 4 auf dieselbe Stelle.

Die neuerdings in den Vordergrund gerückten soziologischen Interessen machen die Frage nach der Auffassung des Verhältnisses von Mann und Frau und Eltern und Kindern in der Dichtung der Vergangenheit zu einer viel diskutierten. Nachdem Schücking die tatsächlichen Verhältnisse in der puritanisch-bürgerlichen Schicht durch die Heranziehung der Lehrbücher des guten Benehmens aufgedeckt hat, untersucht jetzt Hans Galinsky¹⁾

¹⁾ Hans Galinsky: Die Familie im Drama von Thomas Heywood. Eine Studie zur dichterischen Entwicklung des englischen Gemeinschaftsgefühls. [Sprache und Kultur der germanischen Völker. Anglistische Reihe, Band 22.] Verlag Priebsch, Breslau 1936. 134 pp

die Darstellung der Familie bei Thomas Heywood, den ich als den typisch zünftlerischen, bürgerlichen unter den elisabethanischen Dramatikern bezeichnen möchte. Bei ihm müßte sich nun doch der rein puritanische Geist in diesem von ihm so gerne behandelten Thema zeigen. Aber gemessen an den puritanischen Theorien zeigt sich im realistisch dargestellten Leben doch eine weniger scharfe Abgrenzung zwischen den sozialen Schichten. Man wird indessen Heywood und Dekker in ihrer Auffassung von Ehe, Ehebruch (der Frau) und Verzeihung des Gatten, von der Unreife der Frau gegenüber der Reife des Mannes doch als puritanisch-alttestamentlich bezeichnen dürfen. Daß dies die bürgerliche Auffassung war, zeigt auch Ben Jonsson bei seiner Schilderung der Bürgerfrauen. Galinsky hat mit Heranziehung eines großen kultur- und religionshistorischen Materials hier eine äußerst anregende Studie geboten, die gewiß manche Fortsetzung finden wird. Es ist von großem Wert, daß hier ein einzelner Dramatiker herausgegriffen und so gründlich untersucht ist, und doch wird erst eine größere Übersicht uns das Wesen dieser bürgerlichen Kultur an der Grenze von Renaissance und Barock ganz aufhellen können, die so viel Ähnlichkeit zwischen England und Deutschland zeigt.

D. Die Kultur von Shakespeares Zeit.

Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der Shakespeare-Zeit werden von Hardin Craig¹⁾, dem Anglisten der Stanford-Universität in Kalifornien, in einem höchst anziehenden Buch mit dem geheimnisvollen Titel «Der Zauberspiegel» auf Grund der am meisten verbreiteten gelehrten Literatur der Zeit dargestellt. Bacons «Advancement of Learning» bietet ihm die Leitworte der verschiedenen Kapitel — wobei es mehr auf die konservativen als die fortschrittlichen Elemente ankommt. Jene sind wichtiger als Ausdruck des allgemeinen Geistes der Zeit als das zunächst nur Wenigen verständliche Neue, das schon mehr der Folgezeit angehört.

Der Unterschied zwischen Materie und Geist, ist in der Renaissance der Hauptsache nach ein solcher zwischen wahrnehmbarer und nicht wahrnehmbarer Welt. Die Seele ist wohl unsichtbar, aber körperlich — wer sich an den in Deutschland noch in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, als unsere Großväter Kinder waren, gebrauchten *Orbis pictus* des Comenius erinnert, dem wird das eigentümliche Bild der Seele unvergeßlich sein: neben der Abbildung des Körpers des Menscehn war dasselbe Bild in Umrissen punktiert noch einmal wiedergegeben als die Seele. Dieser Parallelismus ist die Grundlage der Weltanschauung der Renaissance. Nach antikem Rezept erstrebte sie die *mens sana in corpore sano* und berührt sich so vielfach mit unserem heutigen Streben. Die Vernunft kämpft eine verlorene Schlacht gegen den Glauben. Die Lehren des Aristoteles, des Plato und der Neuplatoniker, der Stoa und der

¹⁾ Hardin Craig: *The Enchanted Glass. The Elizabethan Mind in Literature.* Oxford University Press, 1936.

Kirche, bilden in eigentümlicher Mischung eine neue Ethik, wie sie in sehr charakteristischer Darstellung von einem walisischen Arzt, John Jones, gelehrt wird als «The art and science of preserving body and soul in all health» (1579). Es ist eine Vereinigung der beiden Bücher des Thomas Elyot «The Castle of Health» und «The Governour». Man glaubte in der Renaissance allgemein an den Einfluß der Weltseele und der Strahlen der Gestirne auf die irdische Körperwelt, wobei man die platonische Ideenlehre als Helfer heranzog. Die Denker der Renaissance wollen, wie vielfach schon die des Mittelalters, einen Höhenunterschied aufstellen zwischen den Auserlesenen und den Massengeistern. Auch Bacon möchte für sich selbst eine solche Ausnahmestellung in der Welt festhalten. Das ist der Wunsch vieler großen Geister zu allen Zeiten gewesen: wir brauchen nur daran zu denken, daß noch Goethe für sich selbst auf die individuelle Unsterblichkeit nicht verzichten wollte, auch wenn er sie für die Masse ablehnte. Der Kölner Philosoph des Okkultismus, Cornelius Agrippa von Nettesheim, ist, wie Craig zeigt, einer der erfolgreichsten Lehrmeister der englischen Renaissance. Die Wissenschaft der Magie wird von allen Gebildeten ebenso ernst genommen wie die Astrologie oder die Alchimie. Ein Skeptiker, wie Sir Fulke Greville, der Biograph von Sir Philip Sidney, glaubt nicht, daß gelehrte Männer die Gestirne beeinflussen können. Aber daran, daß die Gestirne auf das Leben der Menschen Einfluß haben, wagt auch er nicht zu zweifeln, ebensowenig wie der skeptische Philosoph Montaigne. Freilich, Shakespeares Edmund im «Lear» glaubt auch an diese astrologischen Grundsätze nicht, aber er ist eben der Atheist, der an nichts glaubt und zu jeglichem Verbrechen fähig ist, der amoralische Mensch. Ohne die Religion kann die nach der Lehre der Renaissance von Anbeginn böse menschliche Natur nicht gebändigt werden. Daher gilt ein Leugnen der christlichen Lehren auch in den Seitenzweigen direkt als Verbrechen, wie die Anklage gegen Kyd und Marlowe wegen Atheismus zeigt. Immer wieder weist das Buch von Craig überzeugend auf die Bedeutung des geistigen Hintergrunds für die Dichtkunst der Zeit hin. Naturwissenschaft und ihre pseudowissenschaftlichen Schwestern, Philosophie, Geschichte, kurz die Schulgelehrsamkeit im allgemeinen, mit all ihren oft abstrusen Abschweifungen und Abwandlungen, hat entscheidende Bedeutung für die Interpretation der Dichter der Renaissance. Mit gesundem Tatsachensinn wendet sich Craig gegen die mystische Anschauung, als ob der dichterische Genius unabhängig von Zeit und Ort sei, als ob ein Gott aus dem Munde des Dichters direkt zu uns sprechen könne, um uns letzte Wahrheit und Schönheit zu vermitteln. Auch ein Shakespeare kann keine Ausnahme davon machen, und deshalb führt uns das vorliegende Buch mit Hilfe der zeitgenössischen gelehrten und halbgelehrten Literatur, die in den wertvollen Anmerkungen am Schluß des Bandes noch besonders behandelt wird, ein Bild des Geistes der englischen Renaissance vor, wie er bei allen Gebildeten der Zeit sichtbar wird. Daß das Buch nicht immer eine ganz leichte Lektüre bildet, versteht sich von selbst, bei dem oft verworren gelehrten Stoff. Aber ebenso, daß es auf jeder Seite eine Fülle interessanter Einzelheiten

bietet, die nur Wenige sich selbst aus der Originalliteratur herausholen können, und die doch als Zeichen der Zeit Shakespeares aufmerksam beachtet und bedacht werden wollen.

Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller im England des 16. Jahrhunderts sucht eine außerordentlich fleißige und kenntnisreiche Doktorarbeit eines Schülers von Schirmer, Richard Woesler¹⁾, festzustellen, um daraus Folgerungen für die Geistesgeschichte der Renaissance zu ziehen. Es ist ein riesiger Stoff, der da von einem Anfänger bewältigt werden soll. Aber der allgemeine Ruf nach «Synthese», der in revolutionären Zeiten zu ertönen pflegt, hat den Verfasser wohl über den Umfang seiner Kraft getäuscht. Wir wären schon zufrieden und dankbar gewesen, wenn er uns eines seiner vier Kapitel, ja noch besser einen Abschnitt aus einem Kapitel in gründlicher Durcharbeit geboten hätte. So hat er sich viel zu viel vorgenommen. Denn er behandelt zunächst die katholischen Schriftsteller — hier liegt offenbar seine Sympathie und seine beste Kenntnis —, aber auch die Vorläufer der Renaissance und solche, die weder in englischer Sprache noch in England schrieben und für die englische Renaissance bedeutungslos sind. Und doch wäre es wichtig, dieses katholische Emigrantentum einmal wirklich ausführlich zu behandeln, soweit es die englische Literatur beeinflußt hat. Wenn der Verfasser sich darüber wundert, daß Thomas Paynell als Augustinermönch den Amadis de Gaula 1568 übersetzt habe (p. 14), so darf man wohl fragen, ob dieser etwa unter Elisabeth noch Augustinermönch war. Es handelt sich um den Freund und literarischen Testamentsvollstrecker von Alexander Barclay, der u. a. eine eigene Übersetzung von Sallusts Catilina neben Barclays Bellum Jugurthinum stellte (nicht, wie Woesler sagt, irgendeine selbständige «Schrift über die Verschwörung des Catilina»). Der Amadis entstammt wohl seiner protestantischen Periode. Unverständlich (vielleicht durch einen Druckfehler) ist der folgende Satz: «Dieses Buch (Amadis), das Francis Meres, der protestantische Geistliche nach dem Urteil des Huon v. Bordeaux . . . als gefährlich . . . hinstellt.» Meres (Elizabethan Critical Essays ed. Gregory Smith II 308) beruft sich auf den Seigneur de la Noue und erwähnt unter ähnlichen Romanen, die die Jugend gerne liest, auch den Huon. Dann folgen die geistlichen Schriftsteller des Protestantismus — etwas stiefmütterlicher behandelt, so daß sogar ein Mann von der Bedeutung Richard Hookers nur eben erwähnt wird. Vielleicht wäre eine zeitliche Unterteilung nützlich gewesen, auch etwa für den Humanismus, wo übrigens der Verfasser selbst verschiedene Generationen unterscheidet. Bei einer so einschneidenden Umordnung wie sie sich durch den Regierungsantritt Elisabeths vollzog, muß auch das soziologische Bild sich plötzlich ändern. Der Einfluß der Londoner Juristenkollegien, die ja in enger Beziehung zum Hofe standen, scheint

¹⁾ Richard Woesler: Die ständische Schlichtung des Schriftstellertums in der englischen Renaissance. Berliner Dissertation. Diss.-Verlag G. H. Nolte, Düsseldorf 1936. 93 pp.

mir nicht genügend erkannt zu sein. Auch manche Versehen, wie in der Liste von «Dramenschreibern» aus diesen Kollegien, behindern die klare Sicht. Und ähnliches gilt wohl von der unbillig harten Kritik an den Schriftstellern mit Universitätsbildung. «Es ist bezeichnend, daß die geistige Leistung vor allem in theoretischen, wissenschaftlichen Diskussionen geleistet wird»: das ist das Urteil (p. 45) über Dichter wie Sidney, Chapman, Webster, Lodge, Harington — «Humanisten und Theoretiker»! Marlowe wird in eine «arrivierte Schicht von Dichterphilologen» gestellt. Von Shakespeare heißt es: «Die massive Sinnlichkeit in 'Venus und Adonis' und 'Lucretia' bestimmt den geistigen Ort dieser 'L'art pour l'art' Dichtung.» Denn «auch Shakespeare gehört in diesen Kreis» (p. 46). Ebenso ist die Beurteilung der Tätigkeit des Adels in der Dichtung öfters ungerecht, besonders wenn der Anschein erweckt wird, als ob hier der Adel im Mittelalter (in England?) weit mehr geleistet hatte als in der Renaissance — dabei wird der Graf von Surrey überhaupt nicht erwähnt. Die schlechte Liste der «noble authors» bei Horace Walpole hatte gerne wegbleiben können. Ausführlich wird dann die «Arcadia» und deren deutsche Übersetzung durch Martin Opitz besprochen, aber eigentlich ohne Ergebnis für unser Thema. Ganz richtig ist, daß eine strenge Scheidung zwischen bürgerlicher und hofischer Literatur in der Renaissance nicht möglich ist — eben weil der Humanismus als Bindung wirkt. Aber das letzte Kapitel «Bürgertum und Renaissance» bringt doch viel Interessantes über diesen Gegenstand, und am besten liest sich die Zusammenfassung am Schluß. Zu einer solchen Arbeit gehört viel Mut, und den hat der Verfasser bewiesen, aber auch viel mehr Belesenheit als man billigerweise von einem Anfänger erwarten kann.

Einen kurzen, aber ausgezeichnet gründlichen Beitrag zur Kenntnis des kleinsten und doch nicht unwichtigsten Buches, das Shakespeare besessen und auswendig gelernt hat, des ABC-Buches, liefert Heinrich Anders¹⁾, der Verfasser der grundlegenden Arbeit über Shakespeares Belesenheit (Sh.'s Books, 1904). Es ist eine bibliographische Untersuchung über die neben dem berühmten «Horn-Book» — der Holztafel mit dem durchsichtigen Hornschutz — benutzte Fibel «The ABC with the Catechism», die jedes elisabethanische Schulkind besaß, und von der doch nur vier unvollständige Blätter im Einband eines Buches des Worcester College, Oxford, entdeckt worden sind. Es ist, wie Anders, der die Blätter zum erstenmal faksimiliert hat, zeigt, etwa 1584 gedruckt worden. Damals wie heute war es ein besseres Geschäft Kinderfibeln zu drucken, als gelehrte Abhandlungen oder bedeutende Dichtungen; deshalb erhob sich bald ein Streit um das Privileg. Anders zeigt dann, wie das ABC sich vom «Horn-book», von dem es manches wiederholte, einerseits, vom «Primer» (1545), 'dem Elementarbuch, das schon einen

¹⁾ H. Anders: The Elizabethan ABC with the Catechism. London, The Bibliographical Society, 1936. 48 pp. [Repr. from the Library, IV vol. 16 p. 32.]

größeren Stoff an Gebeten etc. enthielt, anderseits unterschied. Es ist eine höchst wertvolle bibliographische Untersuchung, für die wir dem südafrikanischen Forscher dankbar sind.

Bei den Elisabethanern galt «Machevil», Machiavelli, als das Schreckgespenst, das den amoralischen Atheisten in der Politik, aber auch im Privatleben kennzeichnen sollte. Im Wesentlichen ging das auf den Gegensatz zwischen Hugenotten und Machiavellisten zurück, wie er sich ja in der Pariser Bluthochzeit der Florentinerin mit Schrecken gezeigt hatte. Kein Wunder, daß man auf protestantischer Seite von der Florentiner politischen Moral nichts wissen wollte. Daß daneben aber aufgeklärte Geister auch die positiven Seiten Machiavellis gelten ließen, beweist eine sehr gute Untersuchung von Napoleone Orsini¹⁾ über den Einfluß, den Bacons Sittenlehre von dieser Seite her erfuhr. Nicht Bacon, der Empirist, sondern Bacon, der Ethiker — bisher von den Philosophen meist vernachlässigt — wird von Orsini in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen gestellt. Es zeigt sich, daß der Verfasser der «Moral Essays» — «Essays, or Councils Civil and Moral» — ein ausgezeichnete Kenner Machiavellis war und zahlreiche seiner Maximen in Ethik und Politik weitergab an das England der Aufklärungszeit. Wenn sich bei Bacon italienische Sprichwörter finden, so wird man hier auch auf John Florio und ähnliche Sammlungen verweisen dürfen. Der Spruch (p. 86)

Chi mi fa miglio che non suole

Tradito mi ha o tradir mi vuole (aus Piovano d'Arlotta),

der auch in der «Spanish Tragedy» 3, 15, 129 zitiert wird, stammt wohl aus G. Sandfords Sprichwörtersammlung im Garden of Pleasure (ShJ. 35, 260).

E. Bibliographisches.

Die vorzügliche und sehr nützliche Shakespeare-Bibliographie von Walther Ebisch²⁾ und L. L. Schücking (1931) bekommt ein Ergänzungsheft, das sie bis 1935 weiterführt. Aber auch zahlreiche Nachträge alterer Aufsätze und Bücher erhöhen den Wert des Nachschlagewerks. Vielleicht könnte hier die Ernte noch etwas reichlicher eingebracht werden. Ich vermisze eine ganze Reihe von wissenschaftlich wertvollen Aufsätzen aus unserem Jahrbuch; aber natürlich ist die Abgrenzung und Auswahl sehr schwer und wird vielfach von den Neigungen des Bibliographen abhängen. Ich möchte nur empfehlen, solche Aufsätze, die einzelne Dramen behandeln, möglichst reichlich aufzunehmen. Aber jeder Benützer wird den beiden Autoren für ihre mühevollen Arbeit dankbar sein.

¹⁾ Napoleone Orsini: *Bacone e Machiavelli* [Collana della nuova cultura, dir. da Luigi Russo] Emiliano degli Orfini, Genova 1936. 209 pp. (L. 15).

²⁾ Walther Ebisch, in collaboration with L. L. Schücking: *A Supplement for the Years 1930—1935 to A Shakespeare Bibliography*. Oxford. At the Clarendon Press. 1937. 104 pp. (5 s.)

Hier sei auch noch rühmend die außerordentlich reichhaltige Bibliographie der Literatur über die englische Renaissance hervorgehoben, die jedes Jahr im Aprilheft der «Studies in Philology» von Hardin Craig¹⁾ — jetzt mit David Patrik und William Wells als Mitarbeitern — mit vorbildlicher Gründlichkeit zusammengestellt wird. Dabei sind nicht nur die Rezensionen der Bücher mit angegeben, sondern auch sehr gesunde eigene Bemerkungen der Kompilatoren zu den wichtigsten Neuerscheinungen beigelegt. Die Bibliographie für 1936 umfaßt 8 Kapitel: Allgemeines, Drama, Shakespeare, Nicht-dramatische Werke, Spenser, Milton, Kulturgeschichte und Festländische Beziehungen.

II. Einzelreferate.

J. Dover Wilson: The Manuscript of Shakespeare's Hamlet and the Problems of its Transmission. An essay in critical bibliography. Vol. I: The texts of 1605 and 1623. Vol. II: Editorial problems and solutions (= Shakespeare Problems by A. W. Pollard and J. Dover Wilson IV.) Cambridge, Univ. Press; London, Macmillan, 1934. XVII + VI u. zus. 435 S. 8°. 15s.

Die zwei Bande von Dover Wilson sind die Frucht langjähriger, gründlicher, mit zäher Ausdauer und großem Scharfsinn geführten Untersuchungen, die das eine Ziel im Auge haben, die ursprüngliche Fassung von Shakespeares «Hamlet» herzustellen. Es handelt sich um eine vorzügliche Leistung, zu der man die englische Shakespeare-Philologie nur aufrichtig beglückwünschen kann. Wenn auch der Verfasser auf die grundlegenden Arbeiten der englischen Forscher wie W. W. Greg und Pollard sich stützt und auch bereits in van Dam einen vortrefflichen Vorläufer gefunden hat, so bleibt doch Dover Wilson das Verdienst, durch ungeheure Energie und durch unermüdliches Nachdenken die großen Arbeiten seiner Vorgänger zu einem gewissen Abschluß gebracht zu haben. Ich stehe daher nicht an zu erklären, daß ich in den Publikationen von Dover Wilson eine der fruchtbarsten Leistungen der Shakespeare-Philologie der letzten Zeit sehe. Dover Wilson hat die Philologie, deren erste und letzte Aufgabe ist, auf Grund eines mit allen Kriterien hergestellten Textes die Sinnbedeutung des überlieferten Werkes zu wagen, in ihr königliches Recht wieder eingesetzt; denn die gesamte Shakespeare-Philologie steht und fällt mit der Feststellung und Deutung des «Wortes» (ich selbst habe versucht, in einem Aufsatz in der Festschrift für die 1. Bochumer Shakespeare-Woche die zentrale Bedeutung des «Wortes» bei Shakespeare zu entwickeln).

Dover Wilson glaubt feststellen zu können, daß Q 2 unmittelbar von dem Shakespeare-Manuskript abgedruckt worden ist, so daß wir in der glücklichen Lage wären, abgesehen von den Irrtümern, die mit

¹⁾ Hardin Craig, David Patrik, William Wells: Recent Literature of the English Renaissance Reprint from «Studies in Philology». University of North Carolina Press. Chapel Hill, North Car. 2. 4. 1937.

jeder Drucklegung verbunden sind, in Q 2 beinahe das Original von Shakespeare vor uns zu sehen. Allerdings hat der Druck von Q 2 selbst einige starke Veränderungen erlitten. Der Setzer scheint eine ziemlich wenig begabte und für seinen Beruf nicht geschickte Person gewesen zu sein, denn Q 2 wimmelt von Druckfehlern in erstaunlichem Maße. Das Bemühen von Dover Wilson ist in erster Linie darauf gerichtet, diese Druckversehen zu beseitigen. Ferner nimmt D. W. mit Recht an, daß dieser schlechte Druck, ehe er in die Öffentlichkeit ging, zunächst auch noch von einem Korrektor durchgesehen worden ist. Ferner müssen wir berücksichtigen, daß wahrscheinlich der Setzer die schon vorliegende Ausgabe der Q 1 zu Rate gezogen hat, woraus sich manche Übereinstimmung von Q 1 und Q 2 gegen F 1 erklären soll. Hingegen glaubt D. W., daß die Entstehungsgeschichte von F 1 folgende Entwicklung gehabt hat: Zunächst wurde eine Abschrift von Shakespeares Original von dem book-keeper hergestellt als Regiebuch für das Globe-Theater. Dieses prompt-book beschreibt D. W. folgendermaßen (S. 170): «First there was the prompt-book, copied it is true from the autograph original, but furnished with fresh stage-directions and adapted by the book-keeper for the purpose of performance, a process which included emendation, apparently without reference to the author beyond an instruction, that it should be abridged.» — Über die Entstehungsgeschichte von Q 1 spricht sich Dover Wilson gelegentlich aus, aber nicht grundsätzlich. Daraus ergibt sich, daß im Gegensatz zu der bisherigen Gepflogenheit Q 2 bei der Herstellung des Textes der Vorrang vor F 1 eingeräumt werden muß. Wenn wir auch auf Grund von F 1 29 Verse und 5 längere Stellen, die in Q 2 fehlen, wiederherstellen müssen (vgl. Dover Wilson S. 171), bleibt die Überlegenheit von Q 2 bestehen. Wenn ich eins vermissem bei der Textherstellung auf Grund von Q 2, so ist es die metrische und rhythmische Kritik des Verses selbst, die auch ein wichtiges Mittel ist, um den ursprünglichen Text festzustellen. Auch die stilistische Bewertung des Textes fehlt fast völlig.

Ferner würde ich in vielen Punkten noch konservativer als Dover Wilson sein und möglichst weitgehend an dem Text von Q 2 festhalten. So lautet I, 2 Vers 82 der ursprüngliche Text:

Together with all forms, moodes, chapes of grief.

D. Wilson ändert um:

together with all forms, modes, shapes of grief.

Die Umänderung erscheint mir überflüssig; chapes (= chaps) fasse ich auf als Runzeln, die durch den Gram erzeugt sind (wir sprechen auch von einem gram-durchfurchten Gesicht). In ähnlicher Weise finden wir in Titus Andronicus V, 3, 77 den Ausdruck: «my frosty signs and chaps of age» und ähnlich finden wir Lucrece, Vers 1452: «her cheeks with chaps and wrinkles were disguised». — Die Bedeutung von moodes an unserer Stelle wird erklärt durch Sonett 93, wo die Verse 7, 8 lauten: «in many's looks the false heart's history is writ in moods and frowns and wrinkles strange». Moodes bedeutet hier sicherlich die Gemütsstimmungen, die sich im Minenspiel ausdrücken. Alexander

Schmidt erklärt: «external appearance, countenance, expression of disposition» und ähnlich Onions: «angry cast of countenance» (allerdings mit einem Fragezeichen versehen).

An unserer Sonettstelle steht also *moodes* mit *wrinkles* in einer ähnlichen Linie wie im «Hamlet» *moodes* und *chapes*. Fernerhin kommt in Betracht, daß die Ersetzung von *moodes* durch *modes* deshalb bedenklich ist, weil nach den Aufstellungen von Dover Wilson I, 116 sich die Schreibung *oo* nur für Spät-Mittelenglisch geschlossen *o* (abgesehen von dem zweifelhaften *strooke(n)*) findet, nicht aber für offenes *o*, was die neu-englische Aussprache von *mode* voraussetzt. Ferner kommt hinzu, daß *mode* Sh. sonst nicht kennt. In dem einzigen Fall wo *mode* uns begegnet, Heinrich IV. B. IV, 5, 200 hat die Quarto *mood*, Ff 1 und 2 *moode*; und zwar in der Bedeutung «Tonart» (also eine musikalische Metapher). Außerdem erscheint mir der von Dover Wilson und auch sonst angenommene Text recht farblos, weil Shakespeare dann nicht weniger als dreimal¹⁾ die Art und Weise und Form des *Grames* zum Ausdruck gebracht hätte. Außerdem spricht Shakespeare auch wenige Zeilen später von den *actions* der Trauer, und zu den *actions* gehören die *moodes* und *chapes*. — Auch *forms* würde sehr gut mit *moodes* und *chapes* in den Zusammenhang passen, wenn wir für *forms* mit Dover Wilson (Glossary) die Bedeutung ansetzen, *manners*, *gesture*, *facial expression*, eine Bedeutung, die sicherlich für «Hamlet» II, 2, 308 und 560 gefordert wird. Alle drei Ausdrücke würden dann in Zeile 84 unter dem Ausdruck *action* zusammengefaßt werden.

Nachträglich sehe ich, daß Dover Wilson in der 2. Auflage seiner Ausgabe *forms* im Sinne von *guise*, *make-up*, *part to play* (= Rolle) aufgefaßt hat (vgl. Ausgabe, 2. Auflage S. 310). Ich halte *shapes* möglicherweise für die nachträgliche Verbesserung von Shakespeare oder eines Mitgliedes seiner Schauspieltruppe. Allerdings würde immer noch *chapes* besser als eine Form der *action* als *shapes* passen. Im übrigen kann ich den Vorschlägen der Textveränderung von Dover Wilson im allgemeinen zustimmen, da sie eben auf der gesicherten Methode beruhen.

Wichtig ist aber die Frage, ob nicht in einzelnen Fällen die Lesarten von F 1 gegenüber Q 2 den Vorzug verdienen. Dies setzt voraus, daß Shakespeare selbst Einfluß ausgeübt hat auf das Regiebuch, das nach der Annahme von D. W. F 1 zugrunde liegt. D. W. läßt diese Möglichkeit wenigstens für eine Lesart von F 1 zu, nämlich III, 4, 49, wo für *heated* der Q 2 die Folio die wertvollere Lesung *tristfull* hat. Ich möchte aber mit Schucking Beiblatt zu *Anglia* 46, 132 annehmen, daß die Folio in dem Zeitraum von 1601—1623 manche Änderungen und Zusätze erfahren hat, die auf Shakespeares Veranlassung zurückzuführen wären. Ich möchte hier kurz auf die Stelle «Hamlet» I, 3, 64/65 eingehen. Sie lautet in F 1:

But doe not dull thy palme, with entertainment
of each unhatch't unfledg'd Comrade,

während in Q 2 die zweite Zeile wie folgt lautet:

of each new hatcht, unfledgd courage.

¹⁾ Hamlets Stil liebt allerdings die Trias, wie sich allgemein zeigen ließe.

Dover Wilson erklärt mit Recht courage als die ursprüngliche Variante (sie wird auch durch Q 1 gestützt). Er kann aus dem N. E. D. Zeugnisse anführen für courage in der Bedeutung spark, brave. Ich kann aus Puttenham 1589 noch ein weiteres Beispiel hinzufügen:

Then again may it be said as well, That men do choose their subjects According to the metal of their minds, And therefore a high-minded man chooseth some high and lofty matter to write of; the base courage, matter base and low; the mean and modest mind, mean and moderate matters after the rate.

Hier steht also mind in Parallele zu courage und courage wird im abwertenden Sinne wie bei Shakespeare gebraucht.

Für courage spricht auch, daß Sh. im Hamlet eine gewisse Tendenz zeigt, Abstraktsbezeichnungen wie love, virtue, modesty etc. auch für die menschlichen Repräsentanten der moralischen Kräfte zu verwenden.

Dieses courage ersetzt F 1 durch Comrade. Wenn wir dieses bloß als companion, fellow (Kamerad, Genosse) auffassen, so würde F 1 eine Abschwächung gegenüber Q 2 bedeuten. Aber wir müssen den Stilwert von comrade beachten. Mag es nun aus dem Spanischen oder Französischen stammen, es hat für das Ohr der Elisabethaner einen besonderen Klang, da es erst seit 1591 in dem englischen Schrifttum auftaucht, wenigstens nach dem N. E. D. Es taucht in mannigfachen Formen (auch comrado) auf, und sein lautlicher Charakter steht offenbar nicht fest. Es hat an den meisten Stellen die ursprüngliche Bedeutung chamber-fellow bewahrt; ferner hat es auch als ein eben adoptiertes Fremdwort einen gewissen stilistischen Effekt, der besonders auch bei Shakespeares Verwendung an den Tag tritt. Shakespeare gebraucht es zunächst in «Heinrich IV», A, IV, 1, 96:

The nimble-footed madcap Prince of Wales
And his comrades, that daff'd the world aside,

und ferner in «King Lear» II, 4, 213:

To be a comrade with the wolf and owl, —
Necessity's sharp pinch!

Offenbar hat comrade bei Shakespeare eine etwas verächtliche Note. In «Heinrich IV» hat es offenbar den Sinn von «Spießgesellen», während wir den Sinn der Lear-Stelle am besten wiedergeben: «mit Wolf und Eule hausen».

Ich glaube daher, daß comrade in F 1 durchaus eine kraftige und wirkungsvolle Bezeichnung ist. Es bedeutet den Ausdruck «fremder, hergelaufener Geselle», genau wie das Wort selbst ein Fremdwort ist. Die Warnung des Polonius, sich vor solchen Elementen zu hüten, ist mit dem comrade beinahe wirkungsvoller ausgedrückt als mit dem courage in Q 2.

Rudolf Metz: Die Philosophischen Strömungen der Gegenwart in Großbritannien, 2 Bde. Leipzig 1935. Felix Meiner. Preis geb. 44 Mark.

Ein Buch, das uns schon lange fehlte! In den allgemeinen Geschichten der Philosophie ist meist über die englische — namentlich die neuere und neueste — nicht viel zu erfahren, und da die geistigen und wissenschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und England immer reger und wechselseitiger werden, empfand man bisher das Fehlen einer Geschichte der englischen Philosophie als eine arge Lücke. — Der Verfasser ist mit großer Liebe und einer erstaunlichen Belesenheit — namentlich auch in bezug auf englische wissenschaftliche Zeitschriften — zu Werke gegangen und hat eine sehr klare, die einzelnen Schulen und Richtungen scharf gliedernde, Darstellung gegeben. — Es ist zu begrüßen, daß er bei jeder Schule und Richtung stets eine kurze Einleitung über die Hauptgedanken gibt, sowie vor allem das charakteristisch Neue hervorhebt, wodurch eine neue Richtung zur vorherbehandelten in Gegensatz tritt. Auch die Wirkung der einzelnen philosophischen Richtungen auf andere Wissenschaften und auf das allgemeine Geistesleben stellt der Verfasser klar und prägnant dar. — Nach diesen Einleitungen folgen dann die einzelnen Philosophen, zunächst kurz das Leben und die Werke, dann eingehendere Darstellungen ihrer Gedanken, Probleme und Lösungen. — Auch die Persönlichkeit der einzelnen Philosophen, die ja gerade im englischen Geistesleben eine große Rolle spielt, zeichnet der Verfasser jedesmal sehr plastisch, indem er eine menschliche Charakteristik vorausschickt. — Es ist dem Verfasser besonders gut gelungen, dem Leser einen tieferen Einblick in den Geisteskampf zu verschaffen, der die englische Philosophie während des 19. Jahrhunderts vorwiegend beherrscht, der idealistische Kampf gegen den Materialismus, der durch Darwin und Spencer hervorgerufen wurde, und hierauf die Ablösung dieses Idealismus durch den Neurealismus, der als typisch englisch anzusprechen ist. — Die meisten Leser werden es begrüßen, daß der Verfasser mit seiner eigenen Kritik zurückhält und stets das Ringen und Streben der betreffenden Philosophen in den Vordergrund stellt. Er sucht allen möglichst gerecht zu werden und das Positive herauszuarbeiten. Trotzdem wird der Leser merken, daß das Herz des Verfassers der idealen ethisch-religiösen Richtung gehört. So ist das Kapitel über die Oxfordbewegung als besonders gelungen zu betrachten. — Vielleicht wird man einwenden, daß es nicht nötig gewesen wäre, auch die Geister zweiten Ranges mit zu behandeln. Aber das Werk ist nicht als durchgehende Lektüre gedacht, sondern es will jedem Leser auf die Fragen antworten, die er gerade stellt, und so soll auch der nicht leer ausgehen, der aus irgendeinem Grunde für einen nicht «ganz Großen» Interesse hat. Die führenden Geister sind immer besonders ausführlich behandelt. — Auch für die Shakespeare-Interpretation, wie sie gerade im 19. Jahrhundert in England hervortritt, kann uns die Darstellung der neuzeitlichen Philosophie wichtige Fingerzeige geben. Das Buch bietet für die geisteswissenschaftliche Forschung des 19. Jahrhunderts eine sichere Grundlage und unerschöpfliche Fundgrube.

Marburg (Lahn).

M. Deutschbein.

Alfonso Par: Shakespeare en la Literatura Española. Juicios de los literatos españoles, con noticias curiosas sobre algunos de ellos y sobre sucesos literarios famosos. Bd. I (Galoclasicismo, Romantismo) 359 S., Bd. II (Realismo, Escuelas modernas) 319 S. 8°. Madrid und Barcelona 1935.

Nach gründlichen Vorarbeiten (u. a. Shakespeare, sa concepció y sa obra; Vida de Sheakespeare: Contribución a la bibliografía española de Shakespeare, letztere Barcelona 1930) hat sich Verf. in dem vorliegenden Werk die große Aufgabe gestellt, eine umfassende Darstellung des Problems Shakespeare—Spanien zu geben. Er sieht dieses Problem grundsätzlich aus spanischer Sicht und zeichnet ein breit angelegtes Bild der geistigen Bewegungen Spaniens seit dem 17. Jahrhundert mit Hinordnung auf die innere Bereitschaft der dargestellten Epochen und Personen, Sh.s Geist und Kunst anzuerkennen oder abzulehnen. So sind auch diejenigen Teile des Buches zu verstehen, die sich nicht mit Sh. unmittelbar befassen. Man kann hier und da andere Gesichtspunkte vertreten, man kann vielleicht auch an einer gewissen Gespreiztheit, einer *ampulosidad* des Stiles (sie kündigt sich schon im Titel an) Anstoß nehmen; im ganzen genommen, ist das Buch in seiner eindringlichen Gründlichkeit sehr aufschlußreich und anregend.

Eine Kritik an Einzelheiten scheint mir im Rahmen dieser Besprechung nicht so wichtig zu sein wie ein das Wesentlichste aus der großen Fülle heraushebender Überblick über den Inhalt, zumal da das Buch nicht jedermann zugänglich oder leicht verständlich ist.

Nach einer allgemeinen Übersicht über spanische Einflüsse auf das übrige Europa faßt Verf. zunächst zusammen, was sich über spanische Einwirkungen auf Sh. und andere Autoren der Zeit ermitteln läßt, um sodann zu dem hier Wesentlichen überzugehen: Sh. im Spanien des 17. Jahrhunderts. Die Ausbeute ist naturgemäß nicht groß und bietet vor allem ein interessantes Problem: 1613—1622 weilte der Graf Gondomar als spanischer Gesandter in England, wo er eine bedeutsame Rolle am Hofe Jakobs I. spielte, daneben aber sich mit literarischen Dingen intensiv befaßte. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er Sh. gekannt hat, und man durfte die Hoffnung hegen, daß sich in seinen Papieren wichtige Dokumente darüber finden würden. Verf. hat deshalb alle ihm erreichbaren Quellen durchforscht, leider mit negativem Erfolge, gibt aber trotzdem die Hoffnung nicht auf, daß eines Tages doch noch wichtige Dokumente ans Tageslicht kommen werden.

Das 18. Jahrhundert, die Zeit des *«galoclasicismo»*, bringt den stärksten französischen Einfluß, den die Halbinsel erlebt hat. Gegenüber Marivaux, Diderot, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Beaumarchais verschwindet alles übrige. Im Gegensatz zu Deutschland, *«país shakespeariano por excelencia»* (I 71), befaßt man sich in Spanien nur selten und sekundär mit dem englischen Dichter: sekundär insofern, als vor allem Voltaires Äußerungen spanische Dichter und Denker zu positiver oder negativer Stellungnahme veranlassen. Aber es ist bemerkenswert, daß zu einer Zeit, als in Frankreich Le Tourneur sich noch nicht für Sh. eingesetzt hatte, in Spanien Männer wie Nifo, Cadalso, Luján zu selb-

ständigen und positiven Urteilen über ihn gelangten. Moratin schuf die erste wörtliche Übersetzung eines shakespearischen Schauspiels (Hamlet 1798); nur die deutschen Übersetzungen gingen dem Spanier darin voraus.

Die Zeit der Romantik, die in Spanien wesentlich durch die Tätigkeit unseres Landsmannes J. Nik. Böhl bestimmt ist, bringt, neben der Besinnung auf die heimische Literatur des *siglo de oro*, ein erhöhtes Interesse für die Kunstauffassung Shakespeares. Eine Reihe von spanischen Schauspielen dieser Zeit lassen unmittelbaren oder mittelbaren Einfluß erkennen. Viele Autoren äußern sich über Sh., doch vermißt man bei manchen von ihnen eine genauere Kenntnis und ein tieferes Verständnis. — Damit steht es in der Periode des Realismus besser. Namen wie der des gelehrten Milá y Fontanals, der Teile aus Sh.s Stücken übersetzte (darin war ihm Blanco-White mit der meisterhaften Übersetzung des Monologs «Sein oder nicht Sein» vorangegangen) und anderer Gelehrter und Dichter wie Echegaray, Núñez de Arce, Pérez Galdós, Pereda, Valera kennzeichnen den Weg. Da es dem Verf. in erster Linie darauf ankommt, die Wirkung der Dramen Sh.s in Spanien zu untersuchen, so wird die einmalige Erscheinung, daß Tamayo y Baús in seinem besten Bühnenwerk, *Un drama nuevo* (1867), Sh. selbst auf die Bühne bringt, nur kurz gestreift (II 31). Das ist schon aus dem Grunde bedauerlich, weil dieses Drama eine Art Höhepunkt der Auswirkung Shakespearischen Geistes auf der Halbinsel bedeutet.

Eine eingehende Behandlung der Shakespeare-Kritik im modernen Spanien (1896—1933) füllt die zweite Hälfte des 2. Bandes.

Das Gesamtbild ist, in seinen Grundzügen gezeichnet: Zwischen Spanien und Sh. haben immer Beziehungen bestanden. Sh. selbst hat manches aus spanischen Quellen geschöpft. Im 18. Jahrhundert war Sh. in Spanien bekannt, und die Tatsache, daß man trotz des starken Einflusses des französischen Klassizismus selbständige Urteile über Sh. fand, ist beachtlich. Nächst Deutschland war Spanien das erste Land, in dem eine wörtliche Übersetzung eines Stückes von Sh. erschien. Wenn im 19. Jahrhundert die Beschäftigung mit Sh. nicht so intensiv ist wie etwa in England, Deutschland, Frankreich, Italien, so ist das relativ zu sehen und liegt wesentlich daran, daß die Beschäftigung mit nichtheimischer Literatur in Spanien überhaupt nicht so ausgebreitet ist wie in jenen Ländern. Unter diesem Gesichtswinkel gesehen, ist die Stellung Sh.s im neueren Geistesleben Spaniens sogar als recht günstig zu beurteilen.

Das Buch Pars ist, im ganzen genommen, eine wertvolle Bereicherung der Shakespeare-Forschung. Es erschließt ein bisher wenig beachtetes Gebiet.

Münster (Westf.)

Th. Heinermann.

Zeitschriftenschau¹⁾.

Von

Hubert Pollert und Karl Thielke.

I. Allgemeine Kritik.

Shakespeare und die Natur.

Ein Aufsatz von Edgar C. Knowlton über «Nature and Shakespeare» (PMLA. 51 (1936), 719—744) bestimmt zunächst den verschiedenen Gebrauch des Begriffs Natur bei Shakespeare. Die Begriffsbestimmungen zeigen die Natur als schöpferisches Prinzip, den Gebrauch des Wortes «in harmony with feeling and with reason, with sympathy, affection, loyalty, and moral law, with political and artistic principle». Es werden im einzelnen die Stücke *Love's Labour's Lost* und die mit «heidnischem» Hintergrund, *Lear*, *Cymbeline* und *Tempest* vom Gesichtspunkt des Naturbegriffs aus behandelt.

Farbsymbolik.

Die Symbolik der Farben in der engl. Renaissancedichtung untersucht Don Cameron Allen (PhQ. 15 (1936), 81—92). In der symbolischen Verwendung der Farben wird die Verbundenheit der Zeit der Renaissance mit dem Mittelalter, besonders in der Kunst, Wappenkunde und im kirchlichen Ritus, betont. Diese Symbolik lebt fort in der Renaissancezeit (und z. T. auch noch heute). Es wird der Symbolcharakter der Farben schwarz, blau, grün und gelb hervorgehoben.

Parallelen.

Auf Parallelstellen zwischen Daniels *Complaint of Rosamond* und Shakespeares *Romeo and Juliet* und *Richard III* und zwischen *As you like it* und der Moralität *Everyman* macht Alwin Thaler aufmerksam. (PhQ. 15 (1936), 217f. und TLS. 18. 7. 36, p. 600.)

Quart- und Foliodrucke von Shakespeares Werken.

Um Shakespeare-Forschern wichtige Quellen leichter zugänglich zu machen, führt Henrietta C. Bartlett in Ergänzung des *Census of Shakespeare's Plays in Quarto* von H. C. Bartlett und A. W. Pollard Ort und gegenwärtige Eigentümer von 30 Dramen und Dichtungen in Quartausgaben auf. (Libr. 4. S., 16, 166—172.)

Bei Sir Sidney Lee (Oxford 1902) findet sich ein Hinweis auf ein Exemplar der 1. Folio-Ausgabe, das sich in der Universitätsbibliothek

¹⁾ Die Abkürzungen sind die der Bibliographie, s. u. S. 200.

Commentary on Shakespeare. Containing I. Notes on *As You Like It*. II. An Attempt to explain and illustrate various passages, on a new principle of criticism, derived from Mr. Locke's doctrine of the association of ideas.

Shakespeares Ratgeber (counsellors of state).

Die Gestalt des Ratgebers, als wichtige Nebenperson, tritt erst in den späteren, nach 1600 geschriebenen Stücken Shakespeares auf, in denen sich ein stärkeres politisches Denken offenbart. Charles R. Sleeth analysiert insbesondere die dramatische Funktion der folgenden Gestalten: Polonius (Hamlet), Lafeu (A. W.), Angelo und Escalus (M. for M.), Kent und Gloster (Lear), Camillo (W. T.) und Gonzalo (Temp.). Von ihnen wird gesagt: They form an apt and important mouthpiece especially for the political themes in the serious plays of Shakespeare's later periods . . . Shakespeare seems to have developed them as a necessary adjunct to the courtly realism of his later plays and to his increasing interest in politics and in the science of government. (RAA. 13, 97—113.)

Hall und Shakespeare.

W. Gordon Zeeveld untersucht den Einfluß Halls auf Shakespeares Historien (ELH. 3 (1936), 317—353). Halls Chronik *The Union of the Two Noble and Illustre Families* geht im Kern auf Polydore Vergils *Historia Anglica* zurück. Holinsheds Chronik ist wesentlich kürzer und weniger farbenreich als Halls. Shakespeare hat in seinen Historien häufig den farbfrohen Hall dem nüchternen Holinshed vorgezogen, besonders in der Nachahmung gewisser rhetorischer Figuren, in der Lebendigkeit erzählerischer Einzelzüge, in der Charakterentwicklung und dramatischen Motivierung und besonders auch in dem Hervortretenlassen eines Themas in der Kontinuität der geschichtlichen Ereignisse des 15. Jahrhunderts.

Shakespeare und das politische Drama.

H. Pongs Aufsatz «Shakespeare und das politische Drama» (DuV. 37, 257—281) wendet sich besonders gegen Kurt Gerlach-Bernaus bilderstürmerisches Buch «Drama und Nation» (1934). Hierin wird behauptet, daß Shakespeare nur die Leidenschaften des typisch ichberauschten Menschen der Renaissance kenne. Pongs interpretiert die Königsdramen, Julius Caesar, Hamlet, Lear und Macbeth von dem Gedanken der Existenz und des Ganzheitlichen im Shakespeareschen Weltbild her: «Ein Begriff des ganzheitlichen Weltbilds ist aus all diesen Werken Shakespeares gewonnen, das den Menschen nicht in der losgelassenen Freiheit eines Renaissance-Individuums sieht, sondern hineingeboren ins Gefüge, mit dem Einzelschicksal ans Gesamtschicksal gebunden. Das macht Shakespeares Drama zum politischen Drama im ganzheitlichen, im existentiellen Sinn».

II. Einzelne Werke Shakespeares.

Hamlet.

Die Deutung des Charakters Hamlets hängt von der Auslegung des großen Monologs im 3. Akt ab. Heinrich Christoph Matthes ist der Ansicht, daß der Kernpunkt in Hamlets Wort: «Thus conscience does make cowards of us all» (III; 1, 83) und in den damit zusammenhängenden Monologteilen zu suchen ist und daß die Kritik diese Stelle bisher aus vorgefaßten Meinungen heraus falsch erklärt oder ihre Bedeutung unterschätzt hat. Die bisherigen Auslegungsversuche der umstrittenen Stelle lassen sich in drei Gruppen ordnen: a) Aus Hamlets Selbstmordgedanken spricht nicht «die ganz allgemeine Furcht vor Jenseitsleiden, sondern . . . die besondere Furcht vor den dem Selbstmord angedrohten Strafen». b) In den Worten kommt «eine allgemeine Furcht vor Jenseitsleiden aller Art, . . . gewöhnliche Todesfurcht» zum Ausdruck; «conscience» ist auch hier in der Bedeutung «Gewissen» wiederzugeben. c) Der Ausdruck «conscience» wird vager und somit mehrdeutiger «im Sinne von Bewußtsein, Furcht vor Folgen . . . consciousness, habit of reasoning» gedeutet, und als Grund dafür, weshalb nach Hamlets Überzeugung nicht bloß seine persönliche Aufgabe oder große Unternehmungen überhaupt meist zum Scheitern verurteilt sind, werden ganz allgemein intellektuelle Schwierigkeiten ins Feld geführt. Matthes argumentiert nun: Aus dem Gebrauch der Ausdrücke conscience und coward an sonstigen Stellen bei Shakespeare läßt sich fast exakt beweisen, daß in Hamlets Monolog conscience nur als Gewissen verstanden werden kann, wenn auch nicht in der gewöhnlichen engen Begriffsabgrenzung. Gegen die beiden ersten der gekennzeichneten Auffassungsweisen sprechen im wesentlichen gefühlsmäßige Gründe. Nach dem Verfasser ist festzuhalten, daß wir in dem Monolog kein gefeiltes Muster streng logisch aufgebauten Gedanken vor uns haben, daß er vielmehr stark affektbetont ist, daß Gedankensprünge vorkommen, daß die Hamlets Handeln bzw. Nichthandeln bestimmenden Motive im Monolog selbst Umdeutungen erfahren, vor allem, daß seine Erwägungen nicht nur um den Begriff «Gewissen» kreisen, sondern auch durch andere Motive beeinflusst werden. (Anglia 60, 181—196.)

A. H. J. Knight sucht durch Heranziehung des deutschen Stückes *Hamlet, Der bestrafte Brudermord* seine These zu erhärten, daß Osric in den letzten Szenen des *Hamlet* als Mitverschworener zu gelten hat, eine Vermutung, die auch Dover Wilson in seinem Buch *What Happens in Hamlet* (p. 281) ausgesprochen hat. Im deutschen Stück ist Phantasmo (= Osric) für die Einführung des vergifteten Degens und Weins verantwortlich. Da nach Knights Meinung «der bestrafte Brudermord» auf eine Fassung des Hamlettexzes zurückgeht (wahrscheinlich ist die wirkliche Quelle das Soufflierbuch des Globetheaters), kann das Stück herangezogen werden, um Shakespeares Text zu klären. (MLR. 31 (1936), 283—391.)

Ophelias Selbstmord und Bestattung in der Auffassung des bürgerlichen und kanonischen Rechts untersucht John W. Draper. Der

König hat aus politischen Gründen (der Priester erwähnt Laertes gegenüber «that great command») die Leichenschau so beeinflusst, daß man der Toten Milde gezeigt hat. Sein Konflikt mit der Geistlichkeit hat zu einem Kompromiß geführt, das heißt zu den «maimed rites» ohne Requiem bei der Bestattung, die Laertes' Zorn zur Folge haben. (West Virginia Law Quarterly, April 1936, 228—234.)

Entgegen der Annahme Dover Wilsons, daß der 1. Quartdruck des *Hamlet* eine Zwischenstufe zwischen Urhamlet und 2. Quarto darstellt, und daß die 2. Quarto eine teilweise Überarbeitung von Q 1 ist, kommt Alfred Hart durch eine Untersuchung des Wortschatzes von Q 1 zu dem Schluß, daß Q 2 schon 1½ bis 2 Jahre vor Q 1 existierte. Er zieht als Parallelen Shakespeares Überarbeitung von *The Troublesome Raigne of King John* und *King Lear* heran. Der Wortschatz von *King John* und *King Lear* weicht sehr stark von den von Shakespeare neugefaßten Vorstufen ab. Dagegen ist der Wortschatz nicht nur des 1. Aktes sondern jedes Aktes der 1. Quarto vorherrschend der von *Hamlet*. Fremde, d. h. nicht-Shakespearische Wörter verteilen sich gleichmäßig auf das ganze Stück. Verf. faßt sein Ergebnis dahin zusammen, daß, wenn Q 2 der Q 1 vorangeht, wir eine einfache Erklärung haben für die beinahe vollständige Identität des Wortschatzes von Q 1 mit dem der Hälfte von Q 2, für die ungewöhnlich geringe Zahl von Wörtern der Q 1, die nicht im *Hamlet* enthalten sind, für die auffallende Armut an nicht-Shakespearischen Wörtern in der 1. Quarto und für die verhältnismäßig gleichförmige Verteilung der nicht in *Hamlet* gefundenen Wörter über alle Szenen und Akte der 1. Quarto. (RES. 12 (1936), 18—30.)

Die Interpunktion des Hamlet-Textes durch Dover Wilson (New Cambridge-Ausgabe) enthält nach Peter Alexander zu viele Änderungen. Die höchst individuelle Interpunktion der 2. Quarto stammt von Shakespeare selbst, wie ein Vergleich mit anderen guten Quartdrucken und des Dichters Anteil an *Sir Thomas More* beweist. Verf. verweist auf Shakespeares Interpunktionsgesetze, die schon 1903 Alfred Thielson in *Some Textual Notes on «A Midsummer Night's Dream»* festgelegt hatte. (RES. 12, 385—400.)

H. Granville-Barker plaudert in einem Fragment gebliebenen Aufsatz im *London Mercury* (Bd. 35, Nov. 1936 p. 10—17) über die Rollenbesetzung des *Hamlet* von der Zeit Shakespeares bis zum 19. Jahrhundert. In Shakespeares Truppe weist er besonders auf die Folge der Besetzung der Frauenrollen durch Knaben hin. Da nur wenige Knaben als Lehrlinge der Truppe angehörten und somit zur Verfügung standen, schränkte Shakespeare die Zahl der weiblichen Rollen nach Möglichkeit ein. Die Herausbildung von Schauspiel-«Fächern» («leading man», «first walking gentleman» etc.) führte zur Konventionalisierung und Typisierung im englischen Drama, so daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts das britische Drama fast aufgehört hatte zu existieren.

Die außerordentliche Länge der 2. Quarto des *Hamlet* läßt Percy Allen glauben, daß das Stück in dieser Form für die Veröffentlichung in Buchform geschrieben ist. (TLS. 11. 4. 36, p. 316.) Auch W. W. Greg glaubt, daß eine Publikation in Buchform von Shakespeare beabsich-

tigt war. (TLS. 25. 4. 36, p. 379.) L. L. Schücking bemerkt dazu, daß private Lesungen des Stückes im Kreise der Aristokratie ebenfalls in Frage kommen. Hierfür wird das vollständige Stück gebraucht. (TLS. 16. 5. 36, p. 420.)

Alice Walker hält die Foliolesart von «miching Malicho» im *Hamlet* für richtig. Malicho = Malichus (oder Malchus) ist Eigenname. Er ist der Vergifter von Antipater. Antipaters Sohn Herodes rächte den Mord seines Vaters durch die Ermordung des Malichus. (MLR. 31, 513—517.) Dagegen liest Donald R. Roberts «miching Mallico» (wie es in den Quartos heißt) mit einem Hinweis auf Molloco oder Muli Mullucco in Peeles *The Battle of Alcazar*. Ein Stück *Muli Mollocco* (= Battle of Alcazar) wurde 1592/1593 aufgeführt. (TLS. 18. 4. 36, p. 336.)

Einige textliche Unklarheiten in *Hamlet* sucht S. A. Tannenbaum durch Emendationen aufzuhellen. In dem Wort «Polacks» (I, 1, 63) erkennt er die Streitaxt (pole-axe), während das Adj. *sledged* von *sled* (oder *sledge*) [= Hammer] abzuleiten ist. Die emendierte Stelle (I, 1, 62—64) erhält so die Bedeutung: Er schlug die mit einem Hammer versehene Streitaxt auf den eisigen Boden. (PhQ. 15 (1936), 307—310.) *Hamlet* III, 4, 161f. liest derselbe Verf. als

That monster, custom, who all sense doth ease [statt *eate*]
of habits evil [statt *devill*], is angel yet in this ... (PhQ. 15, 401—405).

Eine weitere Emendation schlägt James M. Nosworthy vor. In *Hamlet* I, 4, 36—38 glaubt er einen unvollendet gebliebenen Satz zu erkennen, den er liest als:

the dram of evil
Doth all the noble substance oft a-dout [*<do out*]
so heauenes candle ... (TLS. 21. 3. 36, S. 244.)

Weitere Zuschriften an das TLS. über Shakespeares unvollendete Sätze: 4. 4. 36, S. 300; 25. 4. 36, S. 356; 2. 5. 36, S. 379; 25. 7. 36, S. 616.

King Lear.

Eine neue Quelle, die Shakespeare für *King Lear* benutzt haben könnte, deckt Dorothy F. Atkinson auf. Sie weist auf einen Bericht über den Lear-Stoff in Gerard Leghs *Accedens of Armory* (1. Aufl. 1562) hin, der in der Hauptsache auf Geoffrey und Layamon zurückgeht. Shakespeares Gebrauch dieser Darstellung läßt Verf. durch Hinweis auf zwei Stellen als möglich erscheinen: 1. Lears Zornesausbuch nach Cordelias Antwort in der 1. Szene des 1. Akts ist ähnlich nur bei Layamon und Legh dargestellt. 2. In Leghs Darstellung flieht Cordelia zu Aganippus, der sie, da er ihre Schönheit und ihr Elend sieht, heiratet. In Shakespeares Stück weilt der französische König an Lears Hof und erlebt so persönlich Cordelias Unglück. Es ist möglich, daß Shakespeare Leghs Darstellung für seine Zwecke so modifiziert hat, daß der französische König sogleich um Cordelia wirbt. Jedenfalls steht Shakespeare hier Legh näher als irgendeiner anderen möglichen Quelle. (ELH. 3, 63—66.)

Die Teilungsszene und Cordelias Verhalten macht P. Fijn van Draat zum Mittelpunkt der tragischen Handlung. Verf. fragt sich, was geht dem Stück voraus, das für die psychologische Entwicklung der Charaktere wichtig ist? Er sieht in Cordelia das verwöhnte Letztgeborene. Die älteren Schwestern reagieren in der Teilungsszene natürlich. Cordelia versagt: der väterliche Charakter in ihr siegt. Ihre Antwort an Lear ist kurz, unhöflich. Diese Antwort stellt nach Verf. den tragischen Moment dar. Hieraus folgt die Tragik der weiteren Handlung: But she ought to have known her father better, and foreseen the dire results of her words. Die poetische Gerechtigkeit läßt sie für ihr Versagen leiden wie ihre Schwestern. (ESn. 70 (1935/36), 352—357.)

Nach Robert A. Law geht die Gestalt des Herzogs von Burgund, der neben dem König von Frankreich um Cordelias Hand wirbt, auf Shakespeares Lektüre von Holinsheds *Chronicle of England* zurück. Bei Holinshed hatte der Dichter gelesen, wie zwischen den Häusern Orleans und Burgund und zwischen Burgund und England generationenlang Konflikte bestanden hatten: Certainly the stories of rivalry with France, of courtship or marriage with the English royal house, and a series of broken promises to England might suggest the name of Burgundy for the dishonorable suitor. (SP. 33, 222—277.)

Julius Caesar.

W. Franz weist darauf hin, daß die Wirkung der Rede des Antonius auf dem Markte (Caesar III, 2, 73—107) auf den stilistischen Mitteln der klanglichen Suggestion und der Wortstellung beruht. (ESn. 70, 129 bis 131.)

Cymbeline.

Die Autorschaft der Erscheinung Jupiters in *Cymbeline* (Akt V, Szene 4) ist Shakespeare oft abgesprochen worden. G. Wilson Knight glaubt beweisen zu können, daß inhaltlich und metrisch die Worte Jupiters durchaus Shakespearisch sind. Die späten Werke des Dichters sind getränkt mit mystischen und religiösen Ideen. Die Gestalt des großen Jupiters beherrscht das ganze Stück. Die Erscheinung Jupiters vor Posthumus hat eine ganz enge Parallele in Dianas Erscheinen vor Pericles. Die Göttererscheinung ist nicht von «some play-house hack or handy actor» eingeschoben, wie man gesagt hat: The vision is the heart of a living organism: a central plunge sending ripples over the whole. (TLS. 21. 11. 36, p. 958.)

Henry VI.

Lucille King setzt ihre Untersuchungen der Quellen des 2. und 3. Teils von *Henry VI* fort. Sie vergleicht die Foliodrucke und die Quartos («The Contention between the two houses of Lancaster and York» und «The True Tragedy of Richard Duke of York») mit den Chroniken. In 52 Fällen stehen die Folios der Chronik näher als die Quartos, während die Quartos Holinshed nur an 9 Stellen ähnlicher sind. Dies scheint eine mögliche Priorität der Folio anzudeuten. Da aber, wie

Verf. an anderer Stelle (PhQ. 13 (1934), 321—332, vgl. ShJ. 71, 134) gezeigt hat, die Quartausgabe immer weiter von Hall entfernt ist als die Folio, haben wir die Wahl zwischen zwei Schlüssen: Es ist möglich, daß die Q auf der F (mit ein paar späteren Änderungen von Holinshed her) basiert. Oder (und dies scheint wahrscheinlicher) ein verlorenes Stück, das selbst hauptsächlich auf Hall basiert und das mit Berücksichtigung von Holinshed überarbeitet wurde, war die Quelle von Folio und Quarto. (PMLA. 51 (1936), 702—718.)

Henry IV.

P. Beattie Mitchell macht auf eine bisher übersehene Anspielung auf Sir John Falstaff aufmerksam, die sich in der Wochenschrift «Mercurius Aulicus» aus dem Jahre 1645 (S. 1672; 13.—20. Juli) findet. (MLN. 51, 241.)

Die Geschichte des Konfliktes zwischen Prinz Heinz und dem Oberrichter, die Shakespeare in 2 *Henry IV*, V, 2, 108—12 verwendet, fand Shakespeare außer in Holinshed und *The Famous Victories of Henry V* in drei weiteren zeitgenössischen Quellen vor, die D. T. Starnes anführt. Es handelt sich um Elyots *The Governour* (1531), Angel Days *English Secretorie* (1586) und Cases *Sphaera Civitatis* (1588). (PhQ. 15, 358—366.)

Richard III.

Georg, der Herzog von Clarence, findet bei Shakespeare den Tod durch Mörder, die ihn in ein gefülltes Malvasierfaß zwingen und ihm dann den Gnadenstoß geben (Richard III., I, 4, 158f. u. 275f.). Nach John Webster Spargo hat diese Hinrichtungsart noch keine zureichende Erklärung gefunden. Es ist wohl darauf hingewiesen worden, daß der Dichter für diese Darstellung Quellen benutzt haben muß. Der Verfasser zitiert selbst einige ältere Berichte über das Ende des Herzogs, deren Zuverlässigkeit jedoch oft angezweifelt worden ist, da man bisher keine Parallelen dazu gefunden hat. Spargo erwähnt jetzt eine Untersuchung von Heinz Goldschmidt, «Das Ertränken im Faß, eine alte Todesstrafe in den Niederlanden», in der Zeitschr. f. vergl. Rechtswissenschaft (1925), die glaubhaft macht, daß Eduard IV. diese Art, einen Gegner zu beseitigen, während seines Aufenthalts in den Niederlanden von 1470—1471 kennengelernt haben kann, wo diese Hinrichtungsart nicht ungebrauchlich war, wie Berichte aus den folgenden Jahrhunderten beweisen. Daß der Herzog von Clarence ertränkt worden ist, zeigt auch eine Stelle in «A Mirror for Magistrates» (ed. Joseph Haslewood 1815, II, S. 285) und eine andere in Giles Fletchers «Licia, or Poemes of Love», 1593 (ed. Grosart III, S. 149). Warum der Herzog bei Shakespeare zum Schluß den Gnadenstoß erhält, bleibt dann noch unerklärt. (MLN. 51, 166—173.)

Henry VIII.

A *Note on Henry VIII* von G. Wilson Knight unternimmt es, ungünstigen Urteilen über dieses Stück entgegenzutreten. *Henry VIII*, Shakespeares letztes Werk, bildet nach Knight den natürlichen Ab-

schluß des Shakespearischen Schaffens. Es bestehen inhaltlich enge Parallelen zum *Tempest*: If in *The Tempest* Shakespeare gives us a comprehensive and inclusive statement of his furthest spiritual adventures, in *Henry VIII* he has gone yet further, directly relating those adventures to the religion of his day and the nation of his birth. Dem Verf. gilt Cranmers Prophezeiung als der Höhepunkt nicht nur von *Henry VIII*, sondern des ganzen Shakespearischen Werks überhaupt. Zweifel an der Autorschaft Shakespeares weist Knight ab. Elfsilbler gebraucht der Dichter auch anderswo, besonders im *Tempest*, sie sind kein Beweis für Fletchers Mitarbeit. (Criterion 15, 228—236.)

Love's Labour's Lost.

Don Armado ist nicht nur ein Nachfahre des *miles gloriosus* und des späteren spanischen Prahlers der *Commedia dell'Arte*. In der Analyse von D. C. Boughner erscheint er auch als der «roaring boy», der sich den Hof erobern möchte. Als solcher trägt sein Charakterbild starke sozial-satirische Züge, die häufig übersehen worden sind. (RAA. 13 (1935/36), 18—28.)

Much Ado About Nothing.

Auf eine neue Quelle von *Much Ado* weist F. E. Danchin hin. Es handelt sich um A. M.'s (Anthony Munday's?) Komödie *A pleasant comedie of two Italian gentlemen*, die Thomas Hackett 1585 herausbrachte. Wie Borachio die verkleidete Margaret mit dem Namen ihrer Herrin Hero nennt (vgl. Borachios Bericht in Akt III, Szene 3), so wird in einer entsprechenden, ganz ähnlichen Szene in *A pleasant comedie* die verkleidete Kammerfrau mit dem Namen ihrer Herrin angesprochen. (RAA. 13, 430f.)

As You Like It.

Nach John W. Draper (RES. XII, 440—444) ist Orlando, der Sohn des Sir Rowland de Boys, in *As you like it* vielleicht mit Lord William Howard zu identifizieren. Wie Orlando ist Lord William dritter Sohn, und zwar von Thomas, fourth Duke of Norfolk. Nach dem Tode der Eltern stand er unter der Vormundschaft seines Halbbruders Philip Howard, der an ihm handelte ähnlich wie Shakespeares Oliver an Orlando. 1577 heiratet Lord William Howard die Lady Elizabeth Dacre. Lord William versucht in Prozessen, die sich über 20 Jahre lang hinziehen, den Besitz seiner Gattin, den sich ihr Onkel angeeignet hat, zurückzugewinnen. Vielleicht war Shakespeare von dem lebenswürdigen Sir William überredet worden, sich seiner Sache in dramatischer Verkleidung anzunehmen.

Midsummer-Night's Dream.

Bernhard Schulz vergleicht H. Rothes Bearbeitung des Sommertraums mit Schlegels Übertragung. Die stilistische Untersuchung unterscheidet die drei sprachlichen Schichten des Hofes, der Tölpel und

der Geister. In der ersten Schicht hat R. mythologisierende und allegorische Stellen vereinfacht und verdeutlicht. Viele Stellen sind ganz gestrichen oder gekürzt. Den geistvollen Ausdruck, den Reichtum der Bilder, den «Sitz und Schmiß der Wortgefechte» hat R. vielfach nicht versucht nachzuahmen. In den Tölpelszenen verläßt R. sich auf moderne Theaterwitze mit Augenblickswirkung. Es tritt eine von Shakespeare nicht gewollte Neigung zur Ironisierung zutage. Oft wird Shakespeares unwillkürliche Komik zur Groteske verzerrt. In der Wiedergabe der Sprache der Geister begegnen Streichungen und Verflachungen. Hier versagt Rothe vollkommen. (ZDB. 1936, 253—267.)

The Merchant of Venice.

Nach John W. Draper ist die Auffassung, daß die Gestalt des Shylock aus der antisemitischen Einstellung der englischen Hauptstadt kurz vor der Wende zum 17. Jahrhundert zu verstehen ist, nicht begründet. Nicht Shylock der Glaubens- und Rassejude erregt Abscheu, sondern Shylock der Wucherer. Die Frage, Zinswirtschaft oder nicht? beschäftigte nicht nur die Handels- und Wirtschaftskreise, sondern die gesamte öffentliche Meinung. Literarische Anspielungen mit mehr oder weniger stark polemischem Charakter finden sich z. B. bei Lodge, Greene, Nashe, Chapman, Jonson, Middleton, Dekker. Nach 1600 melden sich, zunächst noch schüchtern, die ersten Befürworter der jungen Kapitalwirtschaft. Shakespeare bleibt auf der Seite der Gegner. Wenn Shylock zu seiner Verteidigung die Schrift zitiert, so ist das kasuistische Verdrehung des Wortsinnes. Ihm gegenüber erscheint Antonio in der Zeichnung des Dichters als der Idealtyp des königlichen Kaufmannes. In den Gestalten Shylocks und Antonios erscheinen für den Dichter und seine Zeit die beiden Seiten der Wirtschaftsethik verkörpert. (MP. 33, 37—47.)

«Cardenio» («by Fletcher and Shakespeare»).

Aus den Akten der Hofkasse Jakobs I. von 1613 geht hervor, daß 1612 oder 1613 vor der Hofgesellschaft wiederholt das Stück «Cardenio» — auch als «Cardenno» bezeichnet — aufgeführt worden ist. Das Buchhändler-Register enthält unter dem 9. 9. 1653 die Eintragung «For Humphrey Mosely, The History of Cardenio, by Mr. Fletcher & Shakespeare». Das könnte nach Eduard Castle die Vermutung nahelegen, daß der «Cardenio» («Cardenno») von 1613 von Shakespeare verfaßt und als Quelle für das von Moseley angemeldete Stück anzusehen ist. 1727 brachte Lewis Theobald am Drury Lane-Theater das Schauspiel «Double falsehood» heraus, von dem er sagt, daß es eine von ihm stammende Überarbeitung eines Werkes von Shakespeare sei. In der Vorrede erzählt Theobald, daß seinem Schauspiel eine Bühnenabschrift aus dem Besitz von Betterton und zwei jüngere Abschriften zugrunde gelegen hätten; als Urquelle sei eine Übersetzung des «Don Quixote» anzusehen. Die schwierige Frage, ob diese Angaben zuverlässig sind, vermag auch Castle nicht zu lösen. Er glaubt schließlich, aus stilkritischen Überlegungen heraus von Theobald sagen zu können, daß sein Stil die Annahme, daß

dem Stück ein Drama aus der elisabethanischen Zeit Vorbild gewesen ist, zulaßt, wenn auch nicht mit Sicherheit angegeben werden kann, ob Shakespeare oder Fletcher jenes ältere Stück verfaßt hat. (Archiv 169 (69), 182—199.)

III. Das Drama zu Shakespeares Zeit.

Thomas Kyd.

Die Beeinflussung von Thomas Kyds «Spanish Tragedy» durch Seneca ist sicher, nur über das Ausmaß derselben schwanken die Meinungen noch. Verdanken außer den Chören auch die Geisterfigur des Andreas und die Gestalt des Rachegeistes dem Vorbild von Seneca ihre Entstehung, oder lassen sich diese zurückführen auf Geistererscheinungen und Personifizierungen von Ideen in der älteren englischen Literatur, vielleicht auch der nichtdramatischen? Das letztere sucht Howard Baker zu beweisen. Er kann sich dabei auf Sackvilles «Induction» und «Complaint of Buckingham» und auf Spuren in den Werken von Zeitgenossen und Nachfolgern von Sackville berufen. (MP. 33, 27—35.)

Greene.

Evelyn Simpson macht auf ein Exemplar der Quartausgabe (von 1594) von Greenes *Friar Bacon and Friar Bungay* in der Bibliothek des Corpus Christi College in Oxford aufmerksam. Es ist das einzige vollkommene Exemplar dieser seltenen Ausgabe. (TLS. 21. 11. 36, p. 980.)

Marlowe.

Neue Datierungen von Marlowes Werken und anderen zeitgenössischen Dramen glaubt Rupert Taylor vorschlagen zu können. Auf Grund einer Untersuchung von Parallelstellen kommt Taylor zu folgenden Ergebnissen: Marlowes Werk lag vollständig gegen Ende 1590 vor. Wenn *Edward II* nicht in andere Hände ging, geht die Geschichte der Pembroke's Men bis mindestens 1589 zurück. Die York-Lancaster-Stücke (*The Contention* und *The True Tragedy*) fallen an das Ende der ersten Periode des elisabethanischen Blankversdramas, die mit der Schließung der Theater am 22. 6. 1592 endete. Wenn die York-Lancaster-Stücke die Quellen von Shakespeares *Henry VI* sind, so folgt Shakespeares Stück auf die Pest von 1592/93. Taylor, der seine Chronologie selbst «tentative» nennt und in einer Fußnote darauf hinweist, daß viele seiner Parallelen schwach sind und gestrichen werden können, wird mit einer recht vorsichtigen Aufnahme seiner Thesen rechnen müssen, da eine weit größere Zahl seiner Parallelen unhaltbarer ist, als er anzunehmen scheint. (PMLA. 51, 643—688.)

Peele.

Den Wert der Betrachtung der Struktur der Handlung für die Bestimmung der Autorschaft eines Stückes gegenüber dem Wert von Parallelstellen betont Arthur M. Sampley. Er möchte, entgegen den

Ansichten von J. M. Robertson und H. Dugdale Sykes die drei Stücke *Titus Andronicus*, *King Lear* und *Alphonsus, Emperor of Germany* nicht Peele zuschreiben auf Grund einer Untersuchung der Struktur der Handlung und Nebenhandlungen. Sie sind in diesen Fällen zu gut konstruiert, als daß sie von Peele sein könnten. Die Struktur von Jack Straw ist ebenfalls abweichend von Peeles anerkannten Stücken. Es ist daher wohl kaum wahrscheinlich, daß das Stück Peele zum Verfasser hat. (PMLA. 51 (1936), 689—701.)

Ben Jonson.

Über Jonsons Ehe bringt Mark Eccles einige neue Daten. Der Dichter verheiratete sich mit Anne Lewis am 14. Nov. 1594. Der älteste Sohn wird um 1596 geboren sein, er starb 1603 siebenjährig. Bei der Geburt der Tochter Mary war der Dichter wahrscheinlich schon Schauspieler. Man hat lange geglaubt, daß ein Patent von 1621, das einem Benjamin Johnson die Anwartschaft auf die Mastership of the Revels gewährt, sich auf des Dichters Sohn bezieht. Es handelt sich indessen um den Vater. Um einen Sohn Ben Jonsons handelt es sich dagegen wohl bei einem Eintrag in das Buchhändlerregister vom 2. Okt. 1623: For the Prince's Company; a new Comedy, called, A Fault in Friendship: Written by *young* Johnson, and Broome. Ein weiterer Sohn Benjamin wurde am 20. Febr. 1607/8 getauft und am 18. Nov. 1611 beerdigt. Die Taufe einer Tochter Elisabeth ist für den 25. 3. 1610 bezeugt. Jonsons Gattin starb nach 1618. Eine Heirat mit Hester Hopkins am 27. 7. 1623 hält Eccles für nicht ausgeschlossen. (RES. 12, 257—272.)

Eine größere geistige und dramatische Einheit, als die meisten modernen Kritiker dem Stück zubilligen wollen, will Oscar J. Campbells eingehende Analyse von Jonsons *Poetaster* dem Stück zuerkennen. Die persönliche Satire gegen Dekker und Marston läßt seine Interpretation zurücktreten gegenüber der moralischen und gesellschaftlichen Satire. Eben weil der moderne Leser das starke ethische Interesse des ernstesten Elisabethaners nicht aufbringen kann, ist das Stück ungünstig beurteilt worden: It was this preoccupation with matters of conduct that carried intelligent men of the Renaissance happily over long passages which for us have become dull. (Huntington Library Bulletin Nr. 9., April 1936, 37—62.)

Fredson T. Bowers glaubt in *Satiro-Mastix* einen Hinweis auf Ben Jonson als Schauspieler zu erkennen. Jonsons schauspielerische Tätigkeit als Christopher Sly und Hieronimo scheint angedeutet zu sein. (TLS. 12. 9. 36, p. 729.)

Das Nachleben von Ben Jonsons Maskenspielen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts stellt R. G. Noyes dar an Hand von Maskenaufführungen des Covent Garden Theaters. Im Wettstreit mit Drury Lane wurde 1771 *The Fairy Prince* (basiert auf Oberon, *The Fairy Prince*) und 1774 *The Druids* (nach Jonsons *The Description of the Masque with the Nuptial Songs und Hymenæi*) aufgeführt. (SP. 33, 427—436.)

André Brulés Aufsatz «Sur Ben Jonson» (RAA. 13, 1—17) enthält eine Würdigung des Dichters Schaffen. Er wendet sich gegen die mo-

derne Version des «Volpone» von St. Zweig (in der Übertragung von Jules Romains): Seulement, dans tout cela, où est la pièce de Ben Jonson, où est sa grandeur, qu'est devenue son caractère balzacien, qu'est devenue sa poésie, qu'est devenue son lyrisme, qu'est devenue sa beauté?

Die Annahme, daß Ben Jonson mit der Spottfigur des Puntarvolo in «Every Man out of his Humour» die für uns kaum verständlichen Praktiken in Geldgeschäften zweifelhaften Charakters, die zu seiner Zeit aufgekommen waren, geißeln wollte, liegt nahe. Doch vermag erst jetzt H. L. Snuggs aus der Literatur um 1600 ein Beispiel anzuführen, das uns beweist, daß die Darstellung bei Ben Jonson nicht fiktiv ist, sondern mehr als eine Parallele in der Wirklichkeit gefunden hat. Ein bekannter Reisender der Zeit, Tynes Morison, der 1597 von einer Reise nach Konstantinopel zurückgekehrt war, berichtet in der 1617 erschienenen Schrift «Itinerary», daß er vor Antritt seiner Reise, 1595, solch ein Spekulationsgeschäft, wie Ben Jonson es beschreibt, abgeschlossen habe. Wenn Morison sich selbst deswegen verteidigt, so ist damit bewiesen, daß die öffentliche Meinung solche Geldgeschäfte schon als unsauber empfand. Ob Ben Jonson in seiner Satire diesen Einzelfall, über den er unterrichtet sein konnte, im Auge hatte oder nicht, ist nicht ersichtlich, wohl aber, daß er in der Ablehnung dieser Dinge nicht allein stand. (MLN. 51, 230—234.)

Bei Herford und Simpson finden sich in ihren «Contemporary Notes and Records» über Ben Jonson unter dem Titel «Memorandums of the Immortal Ben» Ausführungen über den Dichter, die Marc Eccles ins Reich der Anekdote verweist. Die «Memorandums», die sich handschriftlich auf dem letzten Blatt eines Exemplars von Jonsons «Catiline» (1674) finden, sind in der Oxford-Ausgabe von Ben Jonson durch Simpson zusammen mit einer anderen Fassung, die von Edward Pugh (London 1807) erstmalig gedruckt wurde, veröffentlicht worden. In beiden Versionen heißt es, daß der Wert der Werke des Dichters durch die Güte des Weines bedingt wurde, den er jeweils bei seinem Schaffen trank. Nachdem schon früher Sir Edmund Chambers die Echtheit der Schrift wegen der abstrusen Ansicht über den Quell der dramatischen Inspiration des Dichters angezweifelt hatte, verweist Eccles jetzt auf den Jahrgang 1715 der Zeitschrift «The Censor», in der Lewis Theobald dieselbe Geschichte in behaglicher Breite erzählt. Eccles vermutet, daß ein Leser die Erzählung ernst nahm und sie in ein Exemplar des «Catiline» eintrug. (MLN. 51, 520—523.)

Beaumont and Fletcher.

Einige Nachträge zu R. W. Bonds Aufzeichnungen über die Datierung und Fragen der Autorschaft von einigen Stücken Beaumonts und Fletchers in der RES. (XI, 257—75) bringen E. H. C. Oliphant (RES. XII, 197—202) und R. W. Bond (ibid. 444f.).

John Ford.

Die für die Beurteilung des Charakters von Perkin Warbeck in John Fords gleichnamigem Drama entscheidende Frage, ob der Held ein

kaltblütiger Betrüger oder ein durch übersinnliche Kräfte aus dem geistigen Gleichgewicht gebrachter Mensch ist, ist nach Lawrence Babb bis heute nicht genug beachtet worden, obgleich der Dichter in dem Drama selbst einen Fingerzeig gibt, wie er verstanden sein will. Der Kaplan Urswick spricht in der Todesstunde Warbecks von der unheilvollen Macht der bösen Geister, der Hexen und der Teufel. Der dabei ausgesprochene Gedanke, daß das Tun des Menschen durch Kräfte beeinflußt wird, die zwar zum Teil in seiner individuellen Art liegen, aber doch den Tiefen des Unbewußten entspringen, war der Zeit nicht fremd, wie Reginald Scots «Discoverie of Witchcraft» (1584) beweist. Scot glaubt nicht an Geisterkräfte, wohl aber unter dem Einfluß der Wissenschaft der Zeit an die geistigen Störungen, die die Melancholie hervorrufen kann. Die übrigen Dramen Fords, besonders «The Lover's Melancholy», zeigen das Interesse des Dichters für geistige Grenzzustände und für Menschen, die sich für Beauftragte höherer Mächte halten. Erscheint Perkin Warbeck bei Ford auch als Psychopath, so doch nicht als Schurke, und damit steht der Dichter in Gegensatz zu Bacon, Gainsford, Holinshed und Hall, die ihm vielleicht als Quellen gedient haben. (MLN. 51, 234—237.)

IV. Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit.

Ben Jonson.

In Ben Jonsons «Underwoods» findet sich die «Pindaric Ode», die in beispielhafter Form die Stärke der klassischen Einflüsse auf den englischen Dichter zeigt. John E. Hankins stellt den Strophen 3—7 des Gedichtes Stellen aus der 93. Epistel von Senecas «Epistulae Morales» gegenüber und weist daran nach, daß Ben Jonson von seinem Vorbild außer dem Kerngedanken, daß der Wert eines menschlichen Lebens nicht nach seiner Länge sondern nach den vollbrachten großen Taten zu bemessen ist, auch einzelne Verszeilen geradezu übernommen hat. (MLN. 51, 518—520.)

Spenser.

Ray Heffner stellt in einem Aufsatz (ELH. 3 (1936), 67—82) Spensers Gönner Essex in den Mittelpunkt einer Interpretation des 5. Buches der *Fairie Queene*. Spenser will hier Essex und die fortschrittliche Partei unterstützen. Deshalb wird auf Essex' Erfolge bei seiner Unterstützung Heinrich IV. hingewiesen (Canto 11, Vers 43—65). Darauf wird im nächsten Gesang auf unmittelbar zeitgenössische Geschehnisse in Irland (1596) angespielt und Essex als derjenige genannt, der hier Frieden schaffen kann. Spensers Absicht ist dabei, Essex in seiner fortschrittlichen, imperialistischen Politik zu unterstützen, die zu einem kriegerischen Vorgehen drängt. Essex wird so als der Fortsetzer der Politik Leicesters und Walsinghams dargestellt.

Über Artegals Begleiter Talus (Buch V der *Fairie Queene*) als die Gestalt, die das Recht durchsetzt, schreibt John W. Draper in PhQ. (15, 215—217). Er weist auf drei wichtige klassische Vorbilder des

«iron man» hin, nämlich Platons «Minos», Apollonius Rhodius (Argonautica) und Apollodorus. Spensers Bild des Talus ist viel allgemeiner für seine allegorischen Absichten. Wenn Name und Gestalt klassische Entlehnung sind, so läßt sich nicht sagen, wodurch Spenser mit Talos bekannt wurde.

Wie wenig Spenser «mittelalterliche» Stoffe verschmähte, zeigt Rosemond Tuve in einem Aufsatz über des Dichters Kenntnis und Verwendung von Boccaccios *De Claris Mulieribus* in der franz. Übersetzung von 1538. Verf. weist besonders auf Spensers Verwendung der Gestalten Herkules und Iole (FQ V, V, 24), Flora (FQ und Shepherdes Calender) und Ninus (FQ I, V, 48 und II, IX, 21, von *Des cleres dames* beeinflusst und der franz. Übersetzung von *Decasibus virorum*) hin. «Casually encountered figures (like Hercules and Iole) were not only raised to an organic relationship with the themes which preoccupied him, but served to clarify and enrich those themes.» (SP. 33, 147—165.)

Isabel E. Rathborne stellt Parallelen in dem Gehalt der Predigt *Against Disobedience and Wilful Rebellion* (Second Book of Homilies) und des 1. Buches der Fairie Queene fest, die die politische Allegorie in einem neuen Licht erscheinen lassen. Verf. glaubt berechtigt zu sein zu der Annahme, daß Spensers Allegorie sich durch die Kenntnis von zeitgenössischen Bedingungen und Ideen eher interpretieren läßt als durch Hinweis auf klassische Vorbilder und auf die festländische Renaissance-literatur. Ihre Deutung läßt des Dichters anglikanischen Konservatismus und antikatholische Haltung im allgemeinen erkennen. (SP. 33, 166—181.)

Bisher galt als sicher nachgewiesen, daß für Spensers «Epithalamion» Catullus als Hauptquelle anzusehen sei. Diese Ansicht sucht James A. S. McPuk durch eine eingehende Untersuchung dieses Hochzeitsliedes, der die Ausgabe von Cortlandt van Winkle (New York 1926) zugrunde liegt, zu widerlegen. Nach ihm ist nicht gebührend beachtet worden, wie sehr Spenser französischen Vorbildern, besonders den Dichtern der Pléiade, verpflichtet ist, wenn sich auch schon bei van Winkle u. a. der eine oder andere Hinweis findet. Eine Nachprüfung von Spensers Stansen läßt deutlich werden, daß der Dichter französischen Spuren folgt, z. B. Liedern zum Lobpreis von Marguérite de France, darunter auch solchen von Marc-Claude de Buttet (Paris 1559), Joachim du Bellay (1559), Ronsard und Remy Belleau. Nach dem Verf. läßt sich nicht mehr bezweifeln, daß wenigstens de Buttet stärker als Catullus auf Spenser eingewirkt hat. (JEGP. 35, 183—213.)

Die Hirten in Spensers «Shepherd's Calendar» sind in erster Linie priesterliche Gestalten, die die ihnen Anvertrauten vor Wölfen und Füchsen, den falschen Propheten, warnen sollen. In die bisher noch ungeklärte Frage, welche falschen Propheten Spenser im Sinne hatte, sucht Harold Stein Licht zu bringen. Das zugrunde liegende biblische Bild ist der Zeit Spensers geläufig, auch in seiner Anwendung auf die Religionsstreitigkeiten in jener Zeit. Auffällig ist, daß in den Streitschriften des einen Autors der Wolf als Abbild der katholischen Kirche und der Fuchs als Abbild der anglikanischen Kirche auftritt, bei dem

andern umgekehrt, während Spenser selbst im Gebrauch der Bilder wechselt wie viele Vertreter der verschiedenen kirchlichen Richtungen jener Zeit in ihrer religiösen Einstellung. Dieser Zug findet sich vorgezeichnet in Kampfschriften von William Turner, die dem Dichter nach Annahme des Verfassers bekannt sein mußten. (MLN. 51, 345—351.)

Zu dem Hin und Her, ob Spenser durch Aristoteles oder Plato beeinflusst ist oder nicht, nimmt E. Buyssens erneut Stellung, und zwar unter Beschränkung auf die Untersuchung der Allegorie von den drei Schwestern Elissa, Medina und Perissa. Eine sorgfältige Prüfung des Textes zeigt, daß der Dichter, wenn er auch Aristoteles selbst nicht gelesen haben sollte, dadurch, daß er sich dessen Theorie vom goldenen Mittelmaß zu eigen macht und in der Wahl der Namen für die drei Schwestern ihm folgt, nicht etwa Vertretern der Scholastik sich anschließt, die Aristoteles ausgeschrieben haben, sondern dem großen Griechen selbst. Ein Einfluß von Plato ist nicht nachweisbar. (ESS. 18, 68—73.)

Sidney.

Die Frage, ob Sidneys Sonettenfolge *Astrophel and Stella* autobiographischen Charakter besitzt, wird erneut von Walter G. Friedrich einer gründlichen Untersuchung unterzogen (ELH. 3 (1936), 114—139). Verf. hält eine Identifizierung von Stella mit Lady Rich für nicht haltbar. Das Sonett 37 der Folge, in dem die Anspielung auf Lady Rich am deutlichsten zu sein scheint, ist erst der Ausgabe von 1598 hinzugefügt worden. In *Astrophel and Stella* sowie auch in den im Jahre 1595 mit Spensers *Colin Clouts come home againe* erschienenen *Astrophel-Elegien* ist des Dichters Gattin Frances Sidney (geb. Walsingham), die spätere Countess of Essex, gemeint. Diese Annahme erklärt die Widmung von Spensers Elegie *Astrophel* an die «Countesse of Essex». Sidneys Zeitgenossen haben Stella mit Frances Sidney identifiziert. Erst nach der Veröffentlichung von *Astrophel and Stella* in der Gestalt von 1598 ist im 17. Jahrhundert Lady Rich mit Stella identifiziert worden. Die Sonette selbst wurden als einzelne Gedichte geschrieben und tragen konventionellen, nicht autobiographischen Charakter. Sonett 37 und andere behandeln zwar Lady Rich, aber nichts beweist, daß irgendein Verhältnis zwischen Sidney und Lady Penelope bestanden hat, das in der Sonettreihe autobiographisch dargestellt ist.

Donne.

George Reuben Potter wendet sich gegen Pierre Legouis' Interpretation (in «*Donne the Craftsman*») von Donnes Gedicht «Extasie». Er findet nichts Zynisches in dem Gedicht. Der Dichter stellt nicht einen «scholastic Don Juan» dar, der seiner Geliebten gegenüber mit platonischer Liebe spielt, sondern es handelt sich um eine ernstgemeinte Darstellung des Körper-Seele-Problems. (PhQ. 15 (1936), 247—253.)

John F. Moore berichtet über Donnes Verhältnis zur Scholastik. Der Glaube an die philosophische Methode der Scholastik ging Donne durch Eindringen von Skeptik und neuer naturwissenschaftlichen Er-

kennntnis verloren. Die scholastische Methode verlor so ihren Zweck. Aber als literarisches Spielzeug lebte sie weiter: im metaphysischen «conceit». (RAA. 13, 289—296.)

Sir Walter Raleigh.

Ein Aufsatz in der NMon. (7 (1936), 61—74) von Richard Koenitzke umreißt Sir Walter Raleighs «History of the World» als ein Dokument frühen imperialistischen Denkens in England. Weicht Raleigh in seiner Auffassung des Rechtsstaats innenpolitisch von Machiavellis Lehren ab, so steht er außenpolitisch doch ganz auf dem Boden der Machtpolitik. Als Außenpolitiker erweist sich Raleigh als erster englischer Imperialist und zugleich als erster politischer Schriftsteller, der die neuen Staatslehren der Renaissance in England verbreitet hat. Er empfiehlt eine Gleichgewichts- und Bündnispolitik, die besonders in der Auseinandersetzung mit Spanien wichtig ist. Rüstungen dienen dem Frieden. Auf den Wert der englischen Flotte als Instrument des Weltfriedens wird schon von Raleigh hingewiesen. Der Machtpolitik an die Seite tritt die Expansionspolitik, die ausdrücklich ein Recht auf Kolonialerwerbungen fordert.

Raleighs Bericht über Sizilien in der *History of the World* lehnt sich eng an Abraham Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* (1606) an. Vieles ist fast wörtlich von Ortelius' Darstellung abgeschrieben. (Zuschrift an das TLS. 11. 7. 36, p. 580 von G. W. Whiting.)

Deloney.

Deloneys euphuistische Gelehrsamkeit in *Jack of Newburg* führt Hyder E. Rollins auf Anleihen bei Stephen Batmans *The Doome warning all men to the Iudgemente* (1581) zurück. Ähnliche Entlehnungen in *The Gentle Craft* und *Thomas of Reading* führt er auf Thomas Johnsons *Cornucopiæ, Or diuers secrets . . . Newlie drawn out of diuers Latine Authors into English* (1595) zurück. (PMLA. 51(1936), 399—406.)

V. Der kulturelle und geschichtliche Hintergrund der Zeit Shakespeares.

Timothy Bright.

Madeleine Doran läßt es als wahrscheinlich erscheinen, daß handschriftliche Notizen und Zusätze in dem Exemplar von T. Brights *Characterie*, das in den Bodleian Library aufbewahrt wird, von Bright selbst stammen. Nach Verf. handelt es sich möglicherweise um Brights eigenes Exemplar. (Libr. 4 S., 16, 418—424.)

Sir Walter Raleigh.

Über Sir Walter Raleighs heimliche Ehe mit Elizabeth Throckmorton, die die Königin im Juli 1592 entdeckte, berichtet Fred Sorensen (SP. 33, 183—202). Verf. glaubt nicht an eine Verführung durch Raleigh. Das Verhältnis zu Elisabeth muß vor März 1592 begonnen haben.

Die Königin, als sie davon erfuhr, war sehr erzürnt. Sie setzte die beiden in den Tower.

Robert, Earl of Leicester.

Im «Huntington Library Bulletin» (Nr. 9, April 1936, 15—26) druckt Conyers Read einen Brief Leicesters ab (der sich unter den Papieren von Sir Thomas Egerton in der Huntington Library befindet), den Elisabeths Günstling wohl an Lady Douglas Sheffield (die Witwe von John, second Baron Sheffield und Tochter von William, first Lord Howard of Effingham) richtete. Weniger wahrscheinlich erscheint es Read, daß der Empfänger des Briefes Leicesters spätere Gattin Lettice Knollys (die Tochter des Sir Francis Knollys) war.

Das Arlaud-Duchange Porträt.

Giles E. Dawson vermutet, daß der Verleger Tonson 1709 G. Duchange beauftragte, die Zeichnung B. Arlauds zu stechen für seine Luxusausgabe von Shakespeares Werken, deren Herausgeber N. Rowe war. Eine beschränkte Zahl von Drucken des Porträts wurde hierfür gemacht. Für die Duodezauflage von 1714 ließ Tonson von Du Guernier eine kleinere Kopie dieses Porträts anfertigen zusammen mit anderen Illustrationen aus der Ausgabe von 1709. Für die Ausgabe von Theobald von 1733 fand Tonson noch den Stich von Duchange vor. Diesen ließ er mit kleinen Änderungen für die Verschönerung der späteren Ausgabe (1733) verwenden. (Libr. 4. S., 16, 290—294.)

Die Stellung des Dichters in der Renaissance.

In einem Aufsatz «Der Gedanke der dichterischen Sendung in der englischen Literaturkritik» vertritt Paul Meißner die Ansicht, daß die englischen Kritiker seit der Renaissance fast geschlossen die Auffassung vertreten haben, daß der Dichter nur dann im höchsten Sinne schöpferisch ist, wenn er «sein Schaffen im Sinne einer Sendung betrachtet». Der von Meißner vorgetragene Gedanke beleuchtet nicht nur die literarische Kritik als solche, sondern auch die Beziehungen zwischen Literatur und Volkstum überhaupt. Die Zeit der englischen Renaissance erblickte in dem Dichter einen prophetischen Seher und gestand ihm damit ein weit größeres Wirkungsfeld zu als die Auffassung der Vergangenheit. Daß sich die Dichter dessen bewußt waren, zeigt sich u. a. bei Sidney, Harrington, Lodge, Ben Jonson. Die gleiche national bestimmte Haltung findet sich bei den Kritikern. Die Literaturkritik der elisabethanischen Zeit war an der Poetik von Aristoteles geschult; sie sah die Aufgabe des Künstlers nicht in einer Wiedergabe der Lebenswirklichkeit, sondern in einer Idealisierung des Lebens unter Zurückstellung der rein formal ästhetischen Gesichtspunkte. (DVLG. 14, 31—59.)

Staatspolitisches Denken in Shakespeares Werken.

John W. Draper befaßt sich in längeren Ausführungen mit der Frage, in welchem Umfange staatspolitische Gedanken das Schaffen

Shakespeares beeinflusst haben. Die Idee des Königtums von Gottes Gnaden war gegen Ende des 16. Jahrhunderts allbeherrschend. Deutliche Spuren davon zeigen sich auch in der zweiten Hälfte von Shakespeares Wirken als Dramatiker. Bis zum Tode der Königin Elisabeth ist die politische Haltung der Theaterdichter gegenüber der Regierung herkömmlich loyal, zumeist unpersönlich. Hatte lange das Verlangen nach Erörterung politischer Gedanken auf der Bühne gefehlt, so war es nachher die Furcht vor dem schnellen Zugriff des Staates, die es den Dichtern geraten erscheinen ließ, politische Dinge nur mit äußerster Vorsicht zu berühren, jedenfalls aus der dramatischen Behandlung individueller Tatsachen keine verallgemeinernden Schlüsse zu ziehen und damit die Bühne zur politischen Kanzel zu machen. In der Dichtung Shakespeares erlangen staatspolitische Gedanken erst spät wirkliche Motivkraft. «Julius Cäsar» kann in diesem Sinne noch nicht als politisches Stück angesehen werden. Da die Idee des absoluten Königtums aber allbeherrschend wird, muß sich auch die Dichtung grundsätzlich mit ihr auseinandersetzen. Der Verfasser weist dann, vorwiegend an «Hamlet», «Measure for Measure», «Macbeth», «King Lear», «Coriolanus», «The Tempest», Zug um Zug nach, wie Shakespeare alles Licht auf das Gottesgnadentum Jakobs I. fallen läßt. (JEGP. 35, 61—93.)

Die Zeit im Bewußtsein der Renaissance.

Ein geistesgeschichtlich interessantes Thema greift Paul Meißner auf: Wie erlebt in der englischen Renaissance der Mensch die Zeit? Dem mittelalterlichen Menschen, der noch kein Zeitbewußtsein besitzt, ist «die Zeit als historische Gegebenheit bedeutungslos». In der Renaissance treffen wir mit dem ersten echten realen Weiterleben ein empirisches Zeitbewußtsein, das durch ein starkes Empfinden für den ewigen Wandel im Sein gekennzeichnet ist. Antike Einflüsse sind deutlich nachweisbar. Aus der Unfähigkeit zu einem unbefangenen Erleben der Zeit erklärt sich die in manchen Dichtungen spürbare Zeitangst. Das Bild der launenhaften Glücksgöttin findet Aufnahme und Verbreitung. Die Idealvorstellungen von Jugend, Schönheit, Liebe und Ruhm werden leidenschaftlich umstritten. Die Erlösung von dem quälenden Bewußtsein der steten Ruhelosigkeit findet der Mensch des 16. Jahrhunderts dadurch, daß er den Zeitbegriff von dem «Bewegungselement» befreit und in ein von allen empirischen Bindungen befreites idealistisches Reich erhebt. Christliche Gedanken vermischen sich mit stoizistischen Ideen. Sind Schönheit und Liebe im Reich der Empirie auch dem Wandel unterworfen, in der zeitlosen Idee sind sie unvergänglich. (Anglia 60, 165—180.)

VI. Shakespeares Nachwirken.

Dryden und Shakespeare.

Drydens kritische Äußerungen über Shakespeare stellt J. O. Eidson noch einmal zusammen, ohne neue Erkenntnisse vorzutragen. (SP. 33, 273—280.)

Shakespeare im 18. Jahrhundert.

Über Charles Jennens als Herausgeber von Shakespeare berichtet Gordon Crosse (Libr. 4. S., 16, 236—240). Jennens war ein wohlhabender, etwas kurioser Amateur, der, 70 Jahre alt, daran ging Shakespeare neu herauszugeben. Es erschien von ihm zwischen 1770 und seinem Todesjahr 1773 *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth* und *Othello*. Julius Caesar erschien nach seinem Tode 1714. Seine Arbeit als Herausgeber zog ihm die Feindschaft von George Steevens zu.

Shakespeare und Ibsen.

Bei der Abneigung Ibsens, sich mit theoretischen dramaturgischen Studien zu befassen und sich durch das Kunstschaffen anderer beeinflussen zu lassen, muß die Ähnlichkeit zwischen Shakespeares «*Coriolanus*» und Ibsens «*Brand*» auffallen, auf die A. E. Zucker hinweist. Er sucht glaubhaft zu machen, daß Ibsen durch Hermann Hettners Werk «*Das moderne Drama*» stark beeindruckt worden sei. Daher rühre seine Bekanntschaft mit Shakespeare und da wieder mit dem «*Coriolanus*», der von Hettner als das unerreichbare Muster der psychologischen Charaktertragodie hingestellt worden ist. Nachdem Ibsen seine ursprünglich als Epos gedachte Dichtung in ein Drama umgewandelt hatte, trat die Ähnlichkeit mit dem Shakespeareschen Drama so deutlich in die Erscheinung, daß, nach dem Verfasser, beide Dichtungen sich kaum noch anders als durch den zeitgeschichtlich bedingten Rahmen unterscheiden. (MLN. 51, 99—106.)

Das Drama zu Shakespeares Zeit und das moderne Drama.

Warum ist das moderne Drama so schal und bedrückend gegenüber dem griechischen oder elisabethanischen Drama? fragt E. E. Stoll. «It is not so much our smaller opinion of man that makes modern tragedy mean and depressing as our imperious craving that the presentation of the character shall be real and true.» Stoll versucht zu zeigen durch Vergleiche der Dramatik Shakespeares und seiner Zeit mit dem realistischen modernen Drama (Ibsen und seiner Schule), wie das psychologische, realistische Denken echte Tragik, die im Sinne des Aristoteles Mitleid und Furcht erregt, unmöglich macht: Our dramatists, then, cannot mould their situations so simply and boldly as the ancients and Elizabethans, or they will not be appreciated if they do. Dann, wenn auf Realismus und strenge Psychologie verzichtet wird, wie in Hauptmanns «*Armer Heinrich*» oder D'Annunzios «*Francesca*», entsteht wieder das Drama, wie die Griechen und Elisabethaner es kannten. (University of Toronto Quarterly, 4 (Juli 1936), 457—481.)

Shakespeare und die deutsche Schule.

Nach Paul Borgwardt ist «die Verwendung Shakespeares als Klassenlektüre für den nationalsozialistischen Erzieher kein Problem mehr, sondern eine Selbstverständlichkeit». Er befürwortet in summarischer Form die Beschäftigung mit dem Dichter, weil er in ihm und

seinem Werk die Verkörperung nationalsozialistischer Ideen sieht. Shakespeare ist der «gottbegnadete, stammes- und blutsverwandte Abkömmling aus altem germanischem Bauernblut. Die Größe der Gestalten des Dichters, ihre Stärke im Lieben und Hassen, ihre heldische Haltung in Leid und Freud, die Richtung und Wirkung ihrer Triebkräfte, die aristokratische und doch volksverbundene Haltung des Dichters, all das entspricht der nationalsozialistischen Auffassung von idealem Menschentum». Mit Nachdruck weist der Verfasser die früher weit verbreitete Ansicht zurück, Shakespeare wäre im Deutschunterricht mit mehr Gewinn als im englischen Unterricht zu behandeln. Shakespeare kann nur der behandeln, der die englische Sprache und die englische Geisteskultur kennt. Die Anwendung der aus der klassischen Ästhetik stammenden Maßstäbe, mit denen der Deutschkundler gewöhnlich arbeitet, tut dem Dichter, der Renaissancemensch ist, Gewalt an. Dem Unterricht muß der englische Text ungekürzt und nicht zugestutzt zugrunde gelegt werden. (DNS. 44, 197—212.)

Erich Weltzien spricht sich gegen die Kürzung der Werke Shakespeares im Schulunterricht aus, während Kurt Schrey und Karl Arns aus schulpraktischen Erwägungen für die Benutzung von Kurzausgaben eintreten. (N.Mon. 1936, 177—191, 319f.)

Innerhalb eines Aufsatzes «Französisch und Englisch im Dienste der rassenpolitischen Erziehung» zeigt Otto Harlander im Überblick, wie im rassepolitisch angelegten englischen Unterricht, der seine Ausrichtung von den Begriffen «Blut» und «Boden» her erhält, Shakespeare zu verstehen und zu deuten ist. (DNS. 44, 45—67.)

Shakespeare-Bibliographie für 1936 mit Nachträgen zu früheren Jahren.

Von
Anton Preis.

Abkürzungen.

Zeitschriften.

- *ADA. = Anzeiger für dts. Altertum.
- *Angl. = Angla. Zeitschrift f. engl. Philologie.
- *Angl. Beibl. = Beiblatt z. Angla. Mitteilungen über engl. Sprache . . .
- *Archiv = (Herrigs) Archiv für das Studium der neueren Sprachen.
- *DL. = Die Literatur (früher «Liter. Echo»).
- *DLZ. = Deutsche Literaturzeitung.
- *DNL. = Die neue Literatur. (Beiblatt z. LZbl.).
- *DNS. = Die neueren Sprachen. Zs. f. neusprachl. Unterricht.
- *DV. = Deutsches Volkstum.
- *DuV. = Dichtung und Volkstum.
- *DVLG. = Deutsche Vierteljahrschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgesch.
- ELH. = English Literary History.
- *ESn. = Englische Studien.
- ESs. = English Studies (Amsterdam).
- *GR. = Germanic Review. NY., Col.UP.
- *GRM. = Germanisch-romanische Monatsschrift.
- *JEGP. = Journal of English and Germanic Philology.
- *Lbl. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.
- *Libr. = The Library. Transactions of the Bibliogr. Soc., London. IV. S.
- *LZbl. = Literarisches Zentralblatt für Deutschland.
- *MdFr. = Mercure de France.
- *MLN. = Modern Language Notes.
- *MLR. = Modern Language Review.
- *MP. = Modern Philology. Chicago.
- *N.Mitt. = Neuphilologische Mitteilungen.
- *N.Mon. = Neuphilologische Monatsschrift.
- *NR.F. = Nouvelle Revue Française.
- *PhQ. = Philological Quarterly.
- *PMLA. = Publications of the Modern Language Association of America.
- *RAA. = Revue Anglo-américaine.
- *RBPB. = Revue Belge de Philologie et d'Histoire.
- *RCHL. = Revue critique d'Histoire et de Littérature.
- *RddxM. = Revue des deux Mondes.
- *RES. = Review of English Studies.
- *RG. = Revue Germanique.
- *RLC. = Revue de Littérature Comparée.
- *RUnBrux. = Revue de l'Université de Bruxelles.
- *ShJ. = Shakespeare-Jahrbuch.
- *SP. = Studies in Philology.

*ZÄAK.	= Zeitschrift für Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft.
*ZDA.	= Zeitschrift für Deutsches Altertum.
*ZDB.	= Zeitschrift für Deutsche Bildung.
*ZDK.	= Zeitschrift für Deutschkunde.
*ZDP.	= Zeitschrift für Deutsche Philologie.
*ZNU.	= Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht.
LNN.	= Leipziger Neueste Nachrichten.
*MNN.	= Münchener Neueste Nachrichten.
*Volk. Beob.	= Völkischer Beobachter.

B.	= Berlin	Rez.	= Rezension
CUP.	= Cambridge Un. Press.	Sh.	= Shakespeare
Diss.	= Dissertation	Sh-n	= Shakespearean
Lo.	= London	1 F.	= 1. (usw.) Folio
Lpz.	= Leipzig	1 Q	= 1. (usw.) Quarto
Nachr.	= Nachrichten	St.	= Stuttgart
NY	= New York	Un.	= Universität, University
OUP.	= Oxford Univ. Press	W.	= Wien
Pr.	= Press	Ztg.	= Zeitung

A. W. (All's Well)
 A. and C. (Antony and Cleopatra)
 AYLl. (As You Like It)
 C. of Err. (Comedy of Errors)
 Cor. (Coriolanus)
 Cymb. (Cymbeline)
 Ed. III. (Eduard III.)
 Haml.
 1—2 Hen. IV.
 Hen. V.
 1—2—3 Hen. VI.
 Hen. VIII.
 John
 J. C. (Julius Caesar)
 Lear
 L. L. L. (Love's Labour's Lost)
 Lucr.
 Macb.
 M. for M. (Measure for Measure)
 M. of V. (Merchant of Venice)
 M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)

M. N. D. (A Midsummer Night's Dream)
 M. Ado (Much Ado About Nothing)
 Oth.
 P. P. (Passionate Pilgrim)
 Pericl.
 Ph. and T. (Phoenix and Turtle)
 Rich. II.
 Rich. III.
 R. and J. (Romeo and Juliet)
 S. T. M. (Sir Thomas More)
 Sonn. (Sonnets)
 T. of Sh. (Taming of the Shrew)
 Temp.
 T. of A. (Timon of Athens)
 T. A. (Titus Andronicus)
 Tr. and Cr. (Troilus and Cressida)
 T. N. (Twelfth Night)
 T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
 T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
 V. and A. (Venus and Adonis)
 W. T. (Winter's Tale).

Vorbemerkung: Rezensionen zu Werken, die in früheren Bibliographien genannt sind, sind im Anschluß an Teil V aufgeführt.

Der Stern * vor einer Zeitschrift bei den Abkürzungen oder vor der Nummer in der Bibliographie bedeutet, daß Zs. oder Werk im Original vorgelegen haben.

(72, 32) weist auf einen früheren Band des ShJ. und die Nummer der Bibliographie dieses Bandes hin, z. B.: Bd. 72, Nr. 32 der Bibliographie.

I. GESAMT- UND TEILAUSGABEN

(im Original oder Original und Übersetzung).

1 **Collection Shakespeare.** Texte et traduction. Paris, Les Belles Lettres, Comme Il Vous Plaira. [Trad. et introd.] de Lucien Wolf. 2^e éd. 1935. (XX, 197 S.).

2 **Matriculation Shakespeare.** Ed. by A. J. F. Collins and Harold Osborne. Lo., Univ. Tut. Pr.

King Henry IV, P. 2. 1936. (140 S.).

3 **New [Cambridge] Shakespeare.** Ed. by John Dover Wilson. CUP.

Hamlet. 2nd ed. 1936. (310 S.).

King John. 1936. (287 S.).

4 **New Eversley Shakespeare.** Lo., Macmillan. 1936.

As You Like It. (142 S.). — Cymbeline. (190 S.). — Much Ado About Nothing. (177 S.). — Richard III. (211 S.).

5 **New Temple Shakespeare.** Ed. by M. R. Ridley, engravings by E. Gill. Lo., Dent; NY., Dutton. 1936.

King Henry VI., P. 1.—3. — King Richard II. (145 S.). — The Tempest. (139 S.). — The Two Gentlemen of Verona. (124 S.). — Venus and Adonis. The Rape of Lucrece. The Phoenix and Turtle. (190 S.).

6 **New Variorum Edition.** Philadelphia, Lippincott. 1936.

Henry IV., P. 1, ed. by Samuel Burdett Hemingway. (565 S.)

7 **Oxford and Cambridge Edition.** Lo., Gill. 1936.

Romeo and Juliet. Ed. by S. and E. G. Wood. (212 S.)

8 **Pitt Press Shakespeare.** CUP. [und] NY., Macmillan. 1936.

Romeo and Juliet. Ed. by G. Sampson. (238 S.)

9 **Scholar's Edition.** Shakespeare, W., [Works; Einzelausgaben. Prefaces by Israel Gollancz, introductions by Henry Norman Hudson; with the notes of the Temple Shakespeare]. NY., Grosset. 1936.

As You Like It. (193 S.). — Hamlet. (296 S.). — Henry V. (220 S.). — Julius Caesar. (203 S.). — King Lear. (275 S.). — Macbeth. (195 S.). — The Merchant of Venice. (202 S.). — A Midsummer Night's Dream. (159 S.). — Othello. (244 S.). — Richard III. (262 S.). — Romeo and Juliet. (228 S.). — Sonnets. (169 S.). — The Taming of the Shrew. (165 S.). — Twelfth Night. (174 S.).

10 **Warwick Shakespeare.** Lo., Blackie. 1936.

Love's Labour's Lost. Ed. by A. E. Morgan and W. Sherard Vines. (171 S.) — Romeo and Juliet. Ed. by J. E. Crofts. (171 S.)

11 **Shakespeare, William: The complete works; ed. by William George Clark and William Aldis Wright; with the complete notes of the Temple Shakespeare by Jsrael Gollancz.** NY., Grosset. [1936]. (1430 S.)

12 **Shakespeare, William: Works, ed. by W. J. Craig.** [New ed.] NY., Oxford. 1936. (1360 S.)

13 **Shakespeare, William: Works, 3 vols. Comedies; Histories and Poems; Tragedies.** General introduction by Algernon Charles Swinburne; introductory studies of the several plays by Edward Dowden; and a note by Theod. Watts-Dunton. With glossary. NY., Oxford U. Pr. 1936. (527; 529; 547 S.)

14 **Shakespeare, William: The complete works; ed. by George Lyman Kittredge.** Boston [&] Lo., Gmn. 1936. (1561 S.)

15 **Shakespeare, William: The complete works; the Cambridge edition text, as ed. by William Aldis Wright, including the Temple notes; ill. by Rockwell Kent; preface by Christopher Morley.** Garden City (NY), Garden City Publ. Co. [1936]. (1545 S.)

16 **Shakespeare, William: Comedies and tragedies.** Lo., Dent. 1936. (982 S.)

II. GESAMT- UND TEILAUSGABEN

(in Übersetzungen).

17 [dts.] Shakespeare [William] in neuer Übersetzung von Hans Rothe. L., P. List.

Bd. 3. Jugendwerke: Romeo u. Julia; Zähmung der Widerspenstigen; Sommer-nachtstraum; Komödie der Irrungen [1936] (480 S.).

Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 97—102 (W. Fischer).

18 [ital.] Shakespeare, William: Tragedie scelte. [Traduzione di Carlo Rusconi, riveduta]. Sancasciano Pesa, Soc. ed. toscana. 1936. (XV, 499 S.)

III. AUSZÜGE AUS DEN WERKEN, ANTHOLOGIEN, PARAPHRASEN, ZITATE usw.

19 Shakespeare, William: A Shakespeare anthology. By W. Dodd. (Mermaid poets). Lo., Collins. 1936.

20 Shakespeare, William: The student's Shakespeare. Tales and scenes of Sh's plays. (Hrsg. Max Draber). L., Teubner. 5. Hamlet. 2. unver. Aufl. 1936. (63 S.)

21 Colborne-Smith, H.: Gatherings from Shakespeare. Lo., S. Nott. 1936. (207 S.)

IV. EINZELAUSGABEN.

Original und Übersetzungen, nebst den Erläuterungsschriften.

All's Well That Ends Well.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

Antony und Cleopatra.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*22 Schütze, Joh.: Daniels Cleopatra und Sh, in: ESn. 71, 1936/7, S. 58—72.

23 Stoessl, Otto: Über einige Dramen von Sh.: Der Kaufmann von Venedig. König Richard II. Macbeth. Antonius und Kleopatra. Troilus und Kressida. Viel Lärm um Nichts. Sh's Problem im «Hamlet». Maß für Maß. Der Sturm, in: Geist und Gestalt. (Wien 1935) Bd. 3., S. 260—312.

*24 Wileox, John: Love in Antony and Cleopatra, in: Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters. Vol. 21, 1936, S. 531—44.

As You Like It.

25 Shakespeare, William: As you like it. Ed. by C. Boas. (Scholar's libr.). Lo., Macmillan. 1936. (147 S.)

26 Shakespeare, William: As you like it. Ed. by Henry Norman Hudson and others. (Cameo classics). NY., Grosset. 1936. (193 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 1. 4. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*27 Draper, John W.: «As you like it» and «Belted Will», in: RES. 12, 1936, S. 440—44.

*28 Fink, Z. S.: Jaques and the malcontent traveller, in: PhQ. 14, 1935, S. 237—52.

*29 Thaler, Alwin: Sh, Daniel, and «Everyman», in: PhQ. 15, 1936, S. 217 bis 18.

Comedy of Errors.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17 [dts.].

Coriolanus.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*30 Zucker, A. E.: Ibsen — Hettner — «Coriolanus» — «Brand», in: MLN. 51, 1936, S. 99—106.

Cymbeline.

31 Shakespeare, William: *Cymbeline*. Ed. by G. Boas. (Scholar's libr.). Lo., Macmillan. 1936.

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 4. 11. 12. 13. 14. 15.

32 Stroup, T. B.: *Cymbeline* II, II and «The Eve of St. Agnes», in: ESs. 17, 1935, S. 144—45.

Hamlet.

33 Shakespeare, William: *Hamlet*, prince of Denmark. A tragedy. With an introduction and notes by H. de Groot. 3d ed. Groningen, J. B. Wolters. 1936. (176 S.)

34 Shakespeare, William: *Hamlet*; ed. by Henry Norman Hudson and others. (Cameo classics). NY., Grosset. 1936. (291 S.)

35 Shakespeare, William: *Hamlet*; interlinear edition by George Coffin Taylor and Reed Smith. Chic., Ginn. 1936. (255 S.)

36 [engl. u. holl.] Shakespeare, William: *Hamlet*, Engelsch en Nederlandsch (tegenover elkaar door J. Decroos). Kortrijk (België), Steenlandt. [1936]. (354 S.)

Rez.: ShJ. 72, 1936, S. 167—68 (M. van de Kerckhove).

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 3. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*37 Alexander, Peter: The text of *Hamlet*, in: RES. 12, 1936, S. 385—400.

38 Baker, Joseph E.: The philosophy of *Hamlet*, in: Parrott Presentation Volume (vgl. 72, 294), S. 455—70.

*39 Braumüller, W.: Sh's *Hamlet*, in: Völk. Beob. 1936, Nr. 23.

*40 Bullough, G.: «The murder of Gonzago» a probable source for «*Hamlet*», in: MLR. 30, 1935, S. 433—44.

41 Cairncross, A. S.: The problem of *Hamlet*: a solution. Lo., Macmillan. 1936. (225 S.)

*42 Downs, B. W.: Ducis's two «*Hamlets*», in: MLR. 31, 1936, S. 206—8.

43 Ewing, Fayette C.: *Hamlet*: an analytic and psychologic study. Boston, Stratford Co. 1934. (32 S.)

44 Fehr, Bernhard: *Hamlet* vor der praktischen Vernunft, in: N. Zürich. Ztg. 1936, Nr. 1438.

45 Flatter, Richard: *Hamlets* Flucht in den Tod. Das *Hamlet*-Problem neu dargestellt und gedeutet. Wien u. Leipzig, Reichner. 1936. (88 S.)

*46 Gillet, Louis: Un *Hamlet* de Gerhard Hauptmann, in: RddxM. Pér. VIII, t. 32, 1936, S. 207—20.

Granville-Barker, H.: [Preface to] *Hamlet*, siehe Nr. 132.

*47 Greg, W. W.: What happens in *Hamlet*? in: MLR. 31, 1936, S. 145—54 [Antwort an J. Dov. Wilson 72, 86].

*48 Hart, Alfred: The vocabulary of the 1 Q of *Hamlet*, in: RES. 12, 1936, S. 18—30.

*49 Hauptmann, Gerhard: Im Wirbel der Berufung. B., S. Fischer. 1936. (281 S.)

Rez.: Archiv 170, 1936, S. 278—79 (Al. Brandl).

*50 Hering, Gerhard F.: Gerhard Hauptmanns jüngstes Schauspiel «Hamlet in Wittenberg», in: Westermanns Monatshefte. Bd. 159, 1935/6, S. 587—88.

*51 Heyse, Hans: Idee und Existenz. Hamburg, Hans. Verl. Anst. 1935. (363 S.)

Rez.: D. u. V. 37, 1936, S. 389—90 (Herm. Pongs).

*52 Knight, A. H. J.: «Der bestrafte Brudermord» and «Hamlet», Act V, in: MLR. 31, 1936, S. 385—91.

*53 Kurlbaum-Siebert, M.: Hamlet zwischen den Welten, in: Das deutsche Wort. 12, 1936, S. 278—84.

*54 Linkenbach, Baldur: Das Prinzip des Tragischen [S. 77—92: Hamlet]. München, Einhorn-Verl. 1934 [Ausgeb. 1935]. (110 S.)

*55 Matthes, Heinrich Christof: «Thus conscience does make cowards of us all» [Hamlet III, 1], in: Angl. 60 (N.F. 48), 1936, S. 181—96.

*56 Meyer-Bentley, H.: Das Problem des Hamlet, in: GRM. 24, 1936, S. 35—45.

*57 Morgan, Mona and A. B. Cruikshank: «Hamlet, the Dane». Philadelphia, [Selbstverlag]. 1936. (54 S.)

*58 Raven, Anton Adolph: A Hamlet bibliography and reference guide, 1877—1935. Chicago, Un. of Chic. Pr. [1936]. (308 S.)

Rez.: ShJ. 72, 1936, S. 148. (W. Keller).

*59 Ruppel, K. H.: Hamlet. [Von Garrick bis Gründgens]. Wandlungen einer Bühnengestalt, in: Koralle (Berlin). N.F. 4, 1936, S. 259.

*60 Spencer, Hazelton: A note on cutting and slashing, in: MLR. 31, 1936, S. 393—95.

*61 Steguweit, Heinz: Yorick und Hamlet, in: Die Bühne. 2, 1936, S. 616.

Stoessl, Otto: Über einige Dramen von Sh: ... Sh's Problem im Hamlet ... siehe Nr. 23.

*62 Strübe: Über Hamlet, in: Köln. Ztg. 1936, Nr. 546/7.

*63 Tannenbaum, Samuel A.: «Shall a king smite a king» (Hamlet I, I, 62—64), in: PhQ. 15, 1936, S. 307—10.

*64 Tannenbaum, Samuel A.: That monster «custom». (An emendation of Hamlet III, IV, 161), in: PhQ. 15, 1936, S. 401—5.

*65 Vietta, Egon: Hamlet, in: Köln. Ztg. 1936, Nr. 439/40.

*66 Walker, Alice: Miching Malicho and the play scene in Hamlet (III, II), in: MLR. 31, 1936, S. 513—17.

1—2 Henry IV.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 2. 6. 11. 12. 13. 14. 15.

*67 Starnes, D. T.: More about the Prince Hal legend, in: PhQ. 15, 1936, S. 358—66.

*68 Stewart, G. R.: «Three and fifty upon poor old Jack», in: PhQ. 14, 1935, S. 274—75.

Henry V.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15.

1—2—3 Henry VI.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 5. 11. 12. 13. 14. 15.

*69 King, Lucile: Text sources of the F and Q Henry VI, in: PMLA. 51, 1936, S. 702—18.

Henry VIII.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15.

*70 Knight, G. W.: A note on Henry VIII, in: *The Criterion*. 15. 1935/6, S. 59.

John.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 3. 11. 12. 13. 14. 15.

Julius Caesar.

71 Shakespeare, William: *Julius Caesar*; interlinear edition by George Coffin Taylor and Reed Smith. Boston, Ginn. 1936. (196 S.)

72 Shakespeare, William: *Julius Caesar*, with introduction and notes ed. by Paul Schultz. (Aschendorffs moderne Auslandsbücherei). Münster, Aschendorff. 1936. (87, 16 S.)

73 Shakespeare, William: *The tragedy of Julius Caesar*. With an introduction and notes by H. de Groot. Geillustr. 2nd ed. (Selections from English literature. 12.) Groningen, P. Noordhoff. 1935. (132 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 277 [ital.].

Lear.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

74 Atkinson, Dorothy F.: *King Lear* — another contemporary account, in: *ELH*. 3, 1936, S. 63—66.

*75 Bergmann, Alfred: *Probe einer vergessenen Lear-Übersetzung*, in: *ShJ* 72, 1936, S. 124—32.

76 Dam, B. A. P. van: *The text of Sh's Lear*. (= *Materials for the study of the Old English drama*, ed. by Henry de Vocht. N. S. 10). Louvain, Uystpruyst. 1935. (110 S.)

Rez.: *ShJ*. 72, 1936, S. 148—49 (W. Keller).

*77 Fijn van Draat, P.: *King Lear and his daughters*, in: *ESn*. 70, 1935/6, S. 352—57.

*78 Greg, W. W.: *King Lear* — mislineation and stenography, in: *Libr. NS*. 17, 1936/7, S. 172—83.

*79 Law, R. A.: «*Waterish Burgundy*», in: *SP*. 33, 1936, S. 222—27.

*80 Stifter, Adalbert: *König Lear auf dem Burgtheater in Wien* (aus dem «*Nachsommer*»), in: *Das Wort in der Zeit*. 3, 1935/6, S. 748—52.

Love's Labour's Lost.

81 Shakespeare, William: *Love's Labour's Lost*. Ed. by F. E. Budd, with introduction and notes. (Scholar's libr.) Lo., Macmillan. 1936. (192 S.)

82 Shakespeare, William: *Love's Labour's Lost*. Lo., Macmillan. 1936. (187 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

83 Yates, Frances A.: *A study of Love's Labour's Lost*. (= *Shakespeare problems*, ed. by A. W. Pollard and John Dover Wilson. Vol. 5.) CUP., NY., Macmillan. 1936. (230 S.)

Rez.: *RAA*. 13, 1935/6, S. 515 (R. Galland). — *ShJ*. 72, 1936, S. 143—44 (W. Keller).

Lucrece.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 5. 11. 12. 13. 14. 15.

*84 Lucas, Wilfrid Irvine: Die epischen Dichtungen Sh's in Deutschland. Diss. Heidelberg 1934. Philippsburg, J. Kruse & Söhne. [1936]. (113 S.)

Macbeth.

85 Shakespeare, William: Macbeth; ed. for school use by Anna P. Butler and M. A. Feehan. Chicago, Loyola Univ. Pr. 1935. (184 S.)

86 Shakespeare, William: Macbeth; ed. by Henry Norman Hudson and others. (Cameo classics). NY., Grosset. 1936. (190 S.)

87 Shakespeare, William: Macbeth; interlinear edition by George Coffin Taylor and Reed Smith. Boston, Ginn. 1936. (191 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*88 Bestian, Hans: Sh's Macbeth und sein politischer Hintergrund, in: Gelbe Hefte. 12, 1935/6, S. 370—74.

*89 Deutschbein, Max: Sh's Macbeth als Drama des Barock. L., Quelle u. Meyer. 1936. (IV, 130 S.)

Rez.: DL. 38, 1935/6, S. 588 (Jos. Sprengler). — DuV. 37, 1936, S. 387 (Herm. Pongs). — ShJ. 72, 1936, S. 163—66 (Paul Meissner).

Stoessl, Otto: Über einige Dramen von Sh: ... Macbeth ... siehe Nr. 23.

Measure for Measure.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*90 Grewe, Wilhelm: Die Gnade. Zu Sh's «Maß für Maß», in: DV. 18, 1936, 1, S. 31—36.

91 Kronacher, B.: Sh's Bild von der Frau, in: Die deutsche höhere Schule. 2, 1935, Nr. 23.

Stoessl, Otto: Über einige Dramen von Sh: ... Maß für Maß, ... siehe Nr. 23.

The Merchant of Venice.

92 Shakespeare, William: The Merchant of Venice, ed. by Henry Norman Hudson and others. (Cameo classics). NY., Grosset. 1936. (197 S.)

93 Shakespeare, William: The Merchant of Venice; interlinear edition by George Coffin Taylor and Reed Smith. Boston, Ginn. 1936. (200 S.)

94 Shakespeare, William: The Merchant of Venice. Texte anglais. Notes et notice par G. Guibillon. (= Les Classiques pour tous. 498). Paris, Hatier. 1934. (75 S.)

95 [dts.] Shakespeare, William: Der Kaufmann von Venedig. Übers. von Aug. Wilh. von Schlegel. Mit Federzeichnungen von Frz. Stassen (= Kunder u. Deuter. Bücher nordischer Führung). B., L. Schroeter. (1934).

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*96 Digeon, A.: Le jeu de l'amour et de l'amitié dans «Le Marchand de Venise», in: RAA. 13, 1935/6, S. 219—31.

*97 Grewe, Wilhelm: Shylock oder die Parodie der Rechtssicherheit, in: DV. 18, 1936, S. 77—79.

Stoessl, Otto: Über einige Dramen von Sh: Der Kaufmann von Venedig, ... siehe Nr. 23.

Merry Wives of Windsor.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

A Midsummer Night's Dream.

98 [holl.] Shakespeare, William: Een midzomernacht-droom. Vertaalt door L. A. J. Burgersdijk. Film-editië. Med ill. ... en een voorwoord van Max Reinhardt. Leiden, A. W. Sijthoff. 1936. (VIII, 70 S.)

99 [ital.] Shakespeare, William: Sogno di una notte di mezza estate. [Versione romanzata]. (= Cinema-biblioteca. Nr. 43). Milano, Bietti. 1936. (221 S.)
Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17 [dts.]. 276 [ital.].

*100 Frank, Hans: «Ein Sommernachtstraum». Hans Schweikarts Neuinszenierung im Münchener Residenztheater, in: Völk. Beob. 9. 7. 36.

Much Ado About Nothing.

101 Shakespeare, William: Much ado about nothing. Ed. with introd. and notes by F. E. Budd. Lo., Macmillan. 1936. (181 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 4. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*102 Danchin, F. C.: Une source de «Much ado about nothing», in: RAA. 13, 1935/6, S. 430—31.

Stoessl, Otto: Über einige Dramen von Sh: ... Viel Lärm um Nichts, ... siehe Nr. 23.

Othello.

103 Shakespeare, William: Othello; ed. by Henry Norman Hudson and others. (Cameo classics). NY., Grosset. 1936. (240 S.)

104 Shakespeare, William: Othello, ed. by G. Skillan. Lo., French. 1936. (94 S.)

Rez.: Archiv 170, 1936, S. 141 (Al. Brandl).

105 [ital.] Shakespeare, William: Otello. Versione di Raff. Piccoli. Teste riveduto, introduz. di Guido Ferrando. Firenze, Sansoni. 1934.

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

Pericles.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15.

Phoenix and Turtle.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 5.

Richard II.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 5. 11. 12. 13. 14. 15.

Stoessl, Otto: Über einige Dramen von Sh: ... König Richard II., ... siehe Nr. 23.

Richard III.

106 Shakespeare, William: Richard III. Ed. by L. Aldred. (Scholar's libr.). Lo., Macmillan. 1936. (216 S.)

107 [frz.] Shakespeare, William: Richard III, pièce en 4 actes, par André Obey. (Théâtre de l'Atelier). Paris, Ramlot. 1933 [ersch. 1935]. (159 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 4. 9. 11. 12. 13. 14. 15.

*108 Greg, W. W.: «Richard III» — Q 5 (1612), in: Libr. IV. S. 17, 1936/7, S. 88—97.

Thaler, Alwin: Sh, Daniel, and «Everyman», siehe Nr. 29.

Romeo and Juliet.

109 Shakespeare, William: Romeo and Juliet; ed. by Henry Norman Hudson and others. (Cameo classics). NY., Grosset. 1936. (228 S.)

110 Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*. Designs by O. Messel. Limited ed. Lo., Batsford; NY., Scribner. 1936. (96 S.)

111 Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*: a motion picture edition. Lo., Barker. 1936. (290 S.)

112 [ital.] Shakespeare, William: *Giulietta e Romeo*. Romanzo. Traduzione e adattamento di Luigi Lazzarini. Milano, Aurora. 1936. (223 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17 [dts.].

*113 Hamilton, Marie Padgett: A Latin and English passage on dreams [*Romeo and Juliet* I, IV, 53—88], in: SP. 33, 1936, S. 1—9.

Sonnets.

114 Shakespeare, William: *Sonnets*, ed. by Henry Norman Hudson and others. (Cameo classics). NY., Grosset. 1936. (166 S.)

115 Shakespeare, William: *Sonnets*. Arranged by G. W. Phillips. Oxford B. Blackwell. 1934. (VIII, 163 S.)

116 Shakespeare, William: *Shakespeare's sonnets*. (Publications of Facsimile Text Soc. Nr. 36). NY., Col. Un. Pr. 1936. (76 S.)

117 Shakespeare, William: *Sonnets*. Mt. Vernon (NY), Peter Pauper Pr. 1936. (80 S.)

*118 [dts.] Shakespeare, William: *Sonette*. Übers. von Rudolf Alexander Schröder. [Nur Son. 1, 4, 5], in: Corona. 6, 1936, S. 253—55.

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15.

*119 Evans, W. McC.: Lawes version of Sh's sonnet 116, in: PMLA. 51, 1936, S. 120—22.

The Taming of the Shrew.

120 Shakespeare, William: *The Taming of the Shrew*. Ed. by Henry Norman Hudson and others. (Cameo classics). NY., Grosset. 1936. (165 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17 [dts.].

*121 Grillparzer, Franz: *Sämtliche Werke*. I. Abt. Bd. 8/9: *Dramat. Pläne und Bruchstücke seit 1816*. [Enthält S. 22—25: Freie Übers. aus «Der Widerspenstigen Zähmung von Sh»]. Wien, Schroll. 1936.

The Tempest.

122 [holl.] Shakespeare, William: *De storm*. Losbandig bewerkt door Charivarius. 3 de druck. (Dilettanten-tooneel. Nr. 6). Haarlem, Tjeenk Willink & Zoon. 1936. (43 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 5. 11. 12. 13. 14. 15. 277 [ital.].

*123 Browning, Rob.: *Caliban upon Setebos*. Der naturhafte Gottesbegriff des Inselbewohners; deutsch von Cécile Gräfin Keyserlingk, in: Corona. 5, 1934/5, S. 590—99.

*124 Curry, Walter Clyde: *Sacerdotal science in Sh's «The Tempest»*; 1. 2., in: Archiv Jg. 90, Bd. 168 (N.F. 68), 1935, S. 25—36 u. S. 185—96.

125 Grégoire, Henri: *L'origine bulgare de la «Tempête» de Sh*, in: Actes du 4^e congrès internat. d'études byzantines. Bd. 1 = *Izvestija na Bulgarskija Arheologičeski Institut*. T. 9, 1935, S. 81—97.

— —: *Source byzantino-bulgare de la «Tempête» de Sh* [Auszug aus obigem Vortrag auf dem Byzantinistenkongr.], in: Byzantion. 9, 1934, S. 787—92.

— —: *On the source of the Tempest of Sh* [Bericht über den Vortrag], in: Comptes rendus de l'Acc. des Inscr. et Belles Lettr. 1935, S. 66—67.

*126 Groß, Edgar: Meine Inszenierung von Sh's Sturm, in: Die Bühne. 2, 1936, S. 10—12.

Stoessl, Otto: Über einige Dramen von Sh: . . . , Der Sturm. Siehe Nr. 23.

127 Wagner, Emma Brockway: Sh's «The Tempest»: an allegorical interpretation. Ed. from ms. and notes by H. R. Orr. Yellow Springs (Ohio), Antioch Pr. 1935. (VIII, 133 S.)

Timon of Athen.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

Titus Andronicus.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*128 Price, Hereward T.: The language of Titus Andronicus, in: Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Lettres. Vol. 21, 1936, S. 501—7.

Troilus and Cressida.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

Stoessl, Otto: Über einige Dramen von Sh, siehe Nr. 23.

Twelfth Night.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

*129 Frank, H.: Was ihr wollt. Neuinszenierung im Residenztheater [München], in: Völk. Beob. 26. 6. 36.

*130 Wehner, Joseph Magnus: Was ihr wollt. Neu einstudiert im Residenztheater [München], in: M.N.N. 26. 6. 36.

Two Gentlemen of Verona.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 5. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

Venus and Adonis.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 5. 11. 12. 13. 14. 15.

*Lucas, Wilfrid Irvine: Die epischen Dichtungen . . . Siehe Nr. 84.

Winter's Tale.

131 Shakespeare, William: The winter's tale. Texte anglais. (Les classiques pour tous. 537). Paris, A. Hatier. 1934 [ersch. 1935]. (79 S.)

132 [frz.] Shakespeare, William: Le conte d'hiver. Trad. de Em. Legouis. P., Les Belles Lettres. 1936.

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 11. 12. 13. 14. 15.

V. SHAKESPEAREANA.

Bibliographien.

*133 Annual Bibliography of English language and literature. Ed. . . . by Mary S. Serjeantson, assisted by Leslie N. Broughton. Vol. 15, 1934. Cambridge, Bowes. & Bowes. 1935.

*134 Craig, Hardin, D. Patrick and W. Wells: Recent Literature of the English Renaissance, in: SP. 33, 1936, S. 283—396.

*135 Husbands, H. Winifred: Summary of periodical literature, in: RES. 12, 1936, S. 117ff.; 247ff.; 377ff.; 495ff.

*136 Poehmann, Henry A. [u. a.] Anglo-German bibliography for 1935, in: JEGP. 35, 1936, S. 271 ff.

137 Tannenbaum, Samuel A.: Sh and his contemporaries in the literature of 1934 [usw.], in: Shakespeare Association Bulletin. 1935 [usw.].

*138 Year's Work, The, in English studies. Ed. for the Engl. Ass. by F. S. Boas and Mary S. Serjeantson. 14, 1933. OUP. 1935.

139 Adnés, André: Sh et la pathologie mentale. Thèse 1935. Paris, Maloine. 1936. (247 S.)

Rez.: ShJ. 71, 1935, S. 113—14 (W. Keller).

*140 Allen, Don Cameron: Symbolic color in the literature of the English Renaissance, in: PhQ. 15, 1936, S. 81—92.

141 Bach, R.: Kampf um Sh., in: Der Bücherwurm. 21, 1935/6, S. 132—35.

*142 Bach, R.: Sh in neuer Übersetzung, in: Frankf. Ztg. 1935, Nr. 652/3, Literaturbl. Nr. 51.

*143 Bartlett, Henrietta C.: First editions of Sh's Q-s, in: Libr. IV. S. 16, 1935/6, S. 166—72.

144 Bauer, Willy: Von Sh's Gestalten und Welt, in: Berl. Tagbl. 1935, Nr. 510.

*145 Bessler, Heinrich: Musik des Mittelalters und der Renaissance. (Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 11). Wildpark-Potsdam, Athenaeon. 1931—35. (338 S.) Rez.: DLZ. 57, 1936, Sp. 1104—10 (Herm. Halbig).

*146 Biesterfeldt, P. W.: Die dramatische Technik Thomas Kyds. Studien zur inneren Struktur und szenischen Form des Elisabethanischen Dramas. Diss. Göttingen. Halle, M. Niemeyer. 1936. (116 S.)

Rez.: Archiv 170, 1936, S. 283 (Hans Marcus).

147 Børge, V.: Oversættelsesproblemet og Sh paa Dansk, in: Danske Studier. 1932. S. 57—68.

*148 Bohlen, Adolf: Von der Sprachform zum Sprachgeist, in: NMon. 7, 1936, S. 81—104 [Sh passim].

*149 Borgwardt, P.: Sh und seine Behandlung im heutigen Klassenunterricht, in: DNS. 44, 1936, S. 197—212.

150 Bradby, Anne: Sh criticism, 1919—1935. (World's classics). OUP. 1936. (388 S.)

*151 Braumüller, W.: «Der Kampf um Sh». Eine Entgegnung auf Hans Rothes Bericht, in: Bausteine z. dts. Nationaltheater. 4, 1936, S. 51—62.

152 Braumüller, W.: William Sh, der Dramatiker der politischen Totalität, in: Berl. Börsenztg. 1936, Nr. 95.

*153 Bütow, H.: Ein «moderner» Sh, in: Frankf. Ztg. [1935, Nr. 662/3, Literaturbl. Nr. 52.

154 Butt, John: Pope's taste in Sh. OUP. 1936.

*155 Casson, Leslie F.: Notes on a Sh-n l F in Padua, in: MLN. 51, 1936, S. 417—23.

*156 Castle, E.: Theobalds «Double Falsehood» und «The history of Cardenio» von Fletcher und Sh, in: Archiv. 169, (NS 69), 1936, S. 182—99.

157 Child, Harold: The Sh-n productions of John Philip Kemble. (Sh Ass. pamphlet.). OUP. 1936.

158 Clark, Cumberland: Sh and psychology. Lo., Williams & N. 1936. (192 S.)

***159 Clemen, Wolfgang:** Sh's Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk. Diss. Bonn 1936. Bonn, Scheur. 1936. (IV, 56 S.)

[Erscheint gleichzeitig etwas geändert und in erweiter. Form mit dem Untertit.:] Mit einem Ausblick auf Bild und Gleichnis im Elisabethanischen Zeitalter. (= Bonner Studien zur engl. Philol. H. 27.) Bonn, P. Hanstein. 1936. (339 S.)
 Rez.: Archiv 169 (N.F. 69), 1936, S. 298 (Al. Brandl). — DL 38, 1935/6, S. 588 (Jos. Sprengler). — DNS. 44, 1936, S. 527—28 (W. Meineke). — DV. 37, 1936, S. 387—88 (Herm. Pongs). — ESn. 71, 1936/7, S. 251—54 (Alb. Eichler). — Lbl. 57, 1936, Sp. 390—94 (K. Brunner). — RAA. 13, 1935/6, S. 514 (Gges Connes). — ShJ. 72, 1936, S. 142—43 (W. Keller).

160 Craig, Hardin: The enchanted glass: the Eliz-n mind in literature. NY., OUP. 1936. (X, 293 S.)

Rez.: Archiv. 170, 1936, S. 284 (Al. Brandl).

***161 Croce, Benedetto:** Saggi filosofici. 8: La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura. Bari, Laterza. 1936. (352 S.) [Sh stellenweise].

***162 Croce, Benedetto:** Un viaggiatore in Italia nel settecento, apostolo dello Sh, in: Croce, B.: Varietà di storia letteraria e civile. P. 1. = Croce, B.: Scritti di storia lett. e polit. T. 29, S. 135—44. Bari, Laterza. 1935.

***163 Crosse, Gordon:** Charles Jennens as editor of Sh, in: Libr. IV. S., 16, 1935/6, S. 236—40.

***164 Dawson, Giles E.:** The Arlaud-Duchange portrait of Sh, in: Libr. IV. S., 16, 1935/6, S. 290—94.

***165 Deetjen, Werner:** [Bericht über] Die 72. Hauptversammlung der Deutschen Sh-Gesellschaft zu Weimar am 22. u. 23. April 1936, in: ShJ. 72, 1936, S. 1—8.

166 Deubel, Werner: Der deutsche Weg zur Tragödie. Dresden, Jess. 1935. (80 S.)

Rez.: DNL. 37, 1936, S. 44 (Mart. Kiessig).

***167 Draper, John W.:** Political themes in Sh's later plays, in: JEGP. 35 1936, S. 61—93.

168 Dunn, Esther Cloudman: The literature of Sh's England. NY., Scribner. 1936. (334 S.)

***169 Eidson, John Olin:** Dryden's criticism of Sh, in: SP. 33, 1936, S. 273—80.

170 Ellis-Fermor, U. M.: The Jacobean drama. An interpretation. Lo., Methuen. 1936. (XII, 336 S.)

Rez.: MLR. 31, 1936, S. 568—69 (C. J. Sisson). — ShJ. 72, 1936, S. 150—51 (W. Keller).

171 Elton, Oliver: Style in Sh. (Annual Sh lecture; Brit. Academy). OUP, 1936. (29 S.)

***172 Entscheidung, Die, gegen Rothe, in:** DL. 38, 1935/6, S. 452—53.

***173 Ewen, Frederic:** Criticism of English literature in Grimm's «Correspondance littéraire», in: SP. 33, 1936, S. 397—404.

174 Farnham, William: The medieval heritage of Eliz-n tragedy. Calif. Un. Pr.; CUP. 1936.

***175 Fischer, W[alter]:** Zu Rothes Sh-Übersetzung, in: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 97—102.

176 Ford, H. L.: Shakespeare, 1700—1740: a collation of the editions and separate plays, with some account of T. Johnson and R. Walker. [Selbstverlag] Lavourrick, Mevagissey (Cornwall); OUP. 1936. (VIII, 145 S.)

Rez.: Libr. IV. S., 17, 1936/7, S. 117—20 (R. B. McKerrow).

- *177 Fries, Carl: Sh bei Kleist, in: Archiv 168, 1935, S. 232—35.
- 178 G., H.: Rothe — oder Schlegel? in: Völk. Beob. (Norddts. Ausg.). 1936, Nr. 77.
- *179 Galinsky, Hans: Die Familie im Drama von Thomas Heywood. Eine Studie zur dichterischen Entwicklung des englischen Gemeinschaftsgefühls. (= Sprache und Kultur d. Germ.-rom. Völker. A: Anglist. R. Bd. 22). Breslau, Priebatsch. 1936. (XVII, 134 S.)
- 180 Gerlach, Kurt: Drama und Nation. Beitrag zur Wegbereitung des nationalsozialistischen Dramas. Breslau, F. Hirt. 1934. (87 S.)
- 181 Glunz, H.: Sh in der deutschen Gegenwart [zu Rothes Neuübersetzung], in: Köln. Ztg. (Reichsausg.) 1936, Nr. 124/5, S. 17.
- 182 Granville-Barker, Harley: Prefaces to Sh. 3^d series: Hamlet. Lo., Sidgwick & J. 1936. (339 S.)
- *183 Harlander, Otto: Französisch und Englisch im Dienste der rassenpolitischen Erziehung, in: DNS. 44, 1936, S. 45—67.
- 184 Hayden, Howard: The immortal memory: a new approach to the teaching of Sh. Lo., Dent. 1936. (96 S.)
- 185 Herzig, P.: Sh als Klassenkämpfer, in: Neue Zurich. Ztg. 1935, Nr. 2207
- *186 Hewett-Thayer, Harvey W.: Tieck and the Eliz-n drama: his marginalia, in: JEGP. 34, 1935, S. 377—407.
- *187 Hoche, Alfred: Jahresringe. Innenansicht eines Menschenlebens. München, J. F. Lehmann. 1934. (298 S.)
Rez.: ShJ. 71, 1935, S. 112—13 (H. Tjost).
- 188 Jhering, H.: Braucht das Theater den banalisierten Sh.? «Hans Rothe sucht sich zu rechtfertigen», in: Berl. Tagebl. 1936, Nr. 17.
- 189 Kahrl, George Morrow: The influence of Sh on Smollet, in: Parrott Present. Vol. 1935 (siehe 72, 294), S. 399—420.
- *190 Kassner, Rudolf: Über Sh., in: Corona. 6, 1936, S. 256—83 u. 408—23.
- *191 Keller, Wolfgang: Zum Streit um Rothes Sh., in: Wille u. Macht. 4, 1936, S. 14—15.
- 192 Keudel, R.: Kritik an Sh., in: Thüringische Landesztg. Deutschland. 1936, Nr. 112.
- *193 Kindermann, Heinz: Sh. und das deutsche Volkstheater. Festvortrag vor der Deutschen Sh.-Gesellschaft, in: ShJ. 72, 1936, S. 9—41.
- 194 Kirmse, Persis: Sh. at the Zoo; a book of drawings. Lo., Methuen. 1936. (55 S.)
- *195 Klitscher, H.: Des Menschen Wille und sein Schicksal. Ein Beitrag zu der Frage: Was bedeutet Sh. für die deutsche Jugend? in: Englische Kultur in sprachwissenschaftlicher Deutung. Festschrift für Max Deutschbein. Lpz., Quelle & Meyer. 1936, S. 85—100.
- 196 Knight, G. Wilson: Principles of Sh-n production; with special reference to the tragedies. Lo., Faber, NY., Macmillan. 1936. (246 S.)
- *197 Knowlton, E. C.: Nature and Sh., in: PMLA. 51, 1936, S. 719—44.
- 198 Kriesl, Hans: Die Heimkehr des Propheten. [Historisches Lustspiel; Sh. oder eine Sh.-Figur bildet den Stoff des Dramas]. Elgg (Kanton Zürich), Volks-Verlag. [1935]. (84 S.)
- *199 Künkler, Karl: Hans Rothe und das Theater, in: Bausteine z. dts. Nationaltheater. 4, 1936, S. 43—47.
- *200 Kurlbaum-Siebert, Marg.: Der Kampf um Sh. und — Hans Rothe, in: Das deutsche Wort. 12, 1936, S. 312—17.

*201 Kurz, Werner: Verbrechen an Sh., in: Bausteine z. dts. Nationaltheater. 4, 1936, S. 33—42.

*202 Laaths, E.: Sh's dichterisches Theater, in: Düsseldorfer Nachr. 1935, Nr. 545.

*203 Lassaulx, C. von: Neue Versuche zu Sh.-Übertragungen [zu Walter Jostens Übersetzungswerk], in: Koln. Ztg. 1936, Nr. 179/80, S. 9; Nr. 185/6, S. 9.

*204 Linthicum, M. Channing: Costume in the drama of Sh. and his contemporaries. NY., OUP.; Oxford, Clarendon Pr. 1936. (VIII, 307 S.)

Rez.: ShJ. 72, 1936, S. 157—58 (W. Keller).

*205 Longworth de Chambrun, Clara: My Sh. rise! [Enlarged edition of »Mon grand ami Sh.« with added material. vgl. 72, 363]. Chicago, Lippincott. 1936. (366 S.)

Rez.: RAA. 13, 1935/6, S. 513—14 (L. C.).

*206 Lovett, David: Sh. as a poet of realism in the 18th century, in: ELH. 2, 1935/6, S. 267—89.

*207 Luserke, Martin: Landnahme und Weiterfahrt, in: DNL. 37, 1936, S. 313—21 (S. 318!).

*208 M.: Sh. und die Musik, in: Stuttg. Neues Tagbl. 1936, Nr. 276.

*209 Mackie, W. S.: Sh's English, and how far it can be investigated with the help of the »New English Dictionary«, in: MLR. 31, 1936, S. 1—10.

*210 Matthews, W.: Peter Bales, Timothy Bright, and W. Sh., in: JEGP. 34, 1935, S. 483—510.

*211 Mee, Arthur: Warwickshire: Sh's country. (King's England ser.). Lo., Hodder. 1936. (319 S.)

*212 Meißner, Paul: Empirisches und ideelles Zeiterleben in der englischen Renaissance, in: Angl. 60, 1936, S. 165—80.

*213 Mettin, H. Ch.: W. Sh. auf dem Theater der Gegenwart, in: Deutsches Adelsblatt. 54, 1936, S. 294.

*214 Mettin, H. Ch.: Sh. oder Rothe, in: Die Tat. 27, 1935/6, S. 669—77.

*215 Mitchell, P. Beattie: Falstaff in the »Mercurius Anlicus«, in: MLN. 51, 1936, S. 241.

*216 Morrow, Donald: Where Sh. stood. His part in the crucial struggles of his day. Milwaukee (Wisc.), Casanova Pr. 1935. (13, 89 S.)

*217 Murry, John Middleton: Keats and Sh. OUP. 1935. (260 S.)

*218 Murry, John Middleton: Shakespeare. NY., Harcourt; Lo., J. Cape. 1936. (448 S.)

Rez.: ShJ. 72, 1936, S. 137—38 (W. Keller).

*219 Par, Alfonso: Sh. en la literatura española. 2 vols. Vol. 1: Galo-clasicismo. Vol. 2: Realismo; escuelas modernas. Madrid, Vict. Suárez. 1935. (359; 319 S.)

Rez.: MLR. 31, 1936, S. 594—95 (H. Thomas).

*220 Pennink, R.: Nederland en Sh. Achttiende eeuw en vroegere romantiek. 's Gravenhage, Nijhoff. 1936. (VIII, 304 S.)

Rez.: ShJ. 72, 1936, S. 168—69 (J. Decroos).

*221 Phillips, G. W.: Lord Burghley in Sh., Falstaff, Sly and others. Lo., T. Butterworth. 1936. (285 S.)

*222 Pléville, M.B.: Sh. à l'écran, in: La Revue hebdomadaire. 44, 1935, t. 12, S. 493 bis 97.

*223 Plewa, Franz: Sh. und die Macht, in: Internat. Zs. für Individualpsychologie (Wien). 14, 1936, S. 26—36.

- 224 Pomeranz, Herman:** *Medicine in the Sh-n plays, and Dickens' doctors.* (Home libr., educat. ser.). NY., Powell Publ. Co. 1936. (410 S.)
- *225 Pongs, H.:** Sh. und das politische Drama, in: *DuV.* 37, 1936, S. 257—81.
- *226 Price, Hereward T.:** Sh. and the reporters, in: *Libr.* IV. S., 17, 1936/7, S. 225—27 [u. Antwort von] W. Matthews, *ibid.* S. 227—30.
- 227 Ridley, N. R.:** *William Sh., a commentary.* NY., Dutton; Lo., Dent. 1936. (195 S.)
- 228 Rothe oder Sh.,** in: *Germania.* 1936, Nr. 49.
- 229 Rothe, Hans:** *Der Kampf um Sh. Ein Bericht.* Lpz., P. List. 1936. (105 S.)
Rez.: *Angl. Beibl.* 47, 1936, S. 97—102 (W. Fischer). *ShJ.* 72, 1936, S. 162 bis 163 (W. Keller).
- *230 Seh., L. H.:** *Sh's erste Verleger [John Heminge u. Henry Condell],* in: *Weltkunst.* 9, 1935, Nr. 49, S. 3.
- *231 Schiek, Joseph:** *Drei Gemes und ein Talent, oder Bacons Stellung unter den Großen seiner Zeit,* in: *ShJ.* 72, 1936, S. 42—78.
- *232 Schneider, Hermann:** *Germanische Heldensage.* Bd. 2, 1. Abt. Nord, germ. Heldensage. — 2. Abt. Englische Heldensage. *Festländische Heldensage* in . . . engl. Überlieferung. (Grundriß d. german. Philologie. 10, 2. 3.). B. u. Lpz.-de Gruyter. 1933/4. (326; 181 S.) [vgl. 71, 393].
Rez.: *DLZ.* 57, 1936, Sp. 200—202 (Frdr. Panzer). — *Lbl.* 57, 1936, Sp. 171 bis 172 (Wolfg. Golther).
- *233 Sehrey, Kurt und Karl Arns:** *Kurz- oder Ganzausgabe von Sh.-Dramen?* in: *NMon.* 7, 1936, S. 319—20 [zu Weltzien, siehe Nr. 265].
- 234 Schücking, Levin L.:** *Die Frage der Rotheschen Sh.-Übersetzungen,* in: *Köln. Ztg.* 1936, Nr. 146/7 u. 153/4.
- *235 Schulz, Bernhard:** *Der Sh. des 20. Jahrhunderts. (Eine Wegweisung zu deutscher Sprachkunst) [zur Rotheschen Übersetzg.],* in: *ZDB.* 12, 1936, S. 253—67.
- *236 Sennewald, Charlotte:** *Die Namengebung bei Dickens, eine Studie über Lautsymbolik* (S. 14—21: Namen bei Sh's Nebenpersonen). (= *Palästra.* 203) Lpz., Mayer & Müller. 1936. (121 S.)
- *237 Shakespeare, William,** *der Dramatiker der politischen Totalität,* in: *Bücherkunde der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums.* 3, 1936, S. 125—26.
- 238 Shakespeare und das deutsche Volkstheater** [über Kindermanns Festvortrag; siehe Nr. 193], in: *Thüringer Gauztg.* 1936, Nr. 96 u. in: *Lpz. N. N.* 1936, Nr. 117, S. 50.
- *239 Shakespeare-Jahrbuch.** Hrsg. im Auftrag der Deutschen Sh.-Gesellschaft von Wolfg. Keller. Bd. 72 (N.F. Bd. 13). Weimar, Böhlau. 1936. (VIII 262 S., 1 Taf.)
- *240 Shakespearepreis für englische Literatur,** in: *Hochschule u. Ausland.* 13, 1935, S. 65—66.
- 241 Simpson, Percy:** *Proof-reading in the 16th, 17th and 18th centuries.* OUP. 1935. (264 S.)
Rez.: *DLZ.* 56, 1935, Sp. 1821—26 (Hans Marcus). — *ESn.* 71, 1936/7, S. 96—98 (Marg. Rösler). — *Libr.* IV. S. 16, 1935/6, S. 347—52 (R. B. McKerrow). — *MLN.* 51, 1936, S. 551—52 (Haz. Spencer).
- 242 Sisson, Charles Jasper:** *Lost plays of Sh's age.* CUP; NY., Macmillan. 1936. (231 S.)
Rez.: *ShJ.* 72, 1936, S. 151—52 (W. Keller).

*243 Sleeth, Charles R.: Sh's Counsellors of State, in: RAA. 13, 1935/6, S. 97—113.

*244 Spenceer, Theodore: Death and Eliz-n tragedy: convention and opinion in the Eliz-n drama. OUP; Harv.UP. 1936. (XIII, 288 S.)

*245 Stalker, Archibald: Sh and Tom Nashe. Stirling, Learmonth. 1935.

*246 Steinböhmer, Gustav: Sh. und kein Ende, in: MNN. 1936, Nr. 39.

*247 Steinböhmer, Gustav: Zum Streit um Rothes Sh., in: Wille und Macht. 4, 1936, S. 11—14.

*248 Stimmen aus Theaterpraxis und Presse [zum Fall Rothe], in: Bausteine zum deutschen Nationaltheater 4, 1936, S. 63—67.

*249 Stoll, E. E.: The dramatic texture in Sh., in: Criterion. 14, 1934/5, S. 586—607.

*250 Stricker, Käthe: Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Sh., in: ShJ. 72, 1936, S. 79—92.

*251 Strout, Alan Lang: John Wilson <Christopher North> as a Sh. critic. A study of Sh. in the English Romantic movement, in: ShJ. 72, 1936, S. 93—123.

*252 Taylor, Rupert: A tentative chronology of Marlowe's and some other Eliz-n plays, in: PMLA. 51, 1936, S. 643—88.

*253 Ternois, René: Stendhal, Racine et Sh. (Collection Classique Larousse). P., Larousse. 1936.

*254 Theater-Urtell, Ein, zu Rothes Sh.-Übersetzung, in: Die Bühne. 2, 1936, S. 2—3.

*255 Trotha, Th. von: William Sh. Zu seinem 320. Todestag, in: Völk. Beob. Norddts. Ausg. 1936, Nr. 114, S. 5.

*256 Vollert, W.: Sh's religiöse Lebensweisheit, in: Die Wartburg. 34, 1935, S. 315—20.

*257 Walcott, Fred. G.: John Dryden's answer to Thomas Rymer's «The tragedies of the last age», in: PhQ. 15, 1936, S. 194—214.

*258 Wanderscheck, Hermann: Kampf um Sh. Gegen die Textverfälschungen des Übersetzers Rothe, in: Lpz. Tagesztg. 1936, Nr. 18.

*259 Wanderscheck, Hermann: Sh., Carow und Rothe, in: Wille und Macht. 4, 1936, S. 21—23.

*260 Wanderscheck, Hermann: Sh. und die junge Generation, in: Ostdts. Monatshefte. 17, 1936/7, S. 125—26.

*261 Wanderscheck, Hermann: Sh. auf der Lachbühne [des Berliner Volkskomikers Erich Carow], in: Lpz. N. N. 1936, Nr. 126.

*262 Watkins, W. B. C.: Johnson and English poetry before 1660. (Princeton studies in English. Nr. 13.) Princeton (NJ.), Princeton Un. Pr.; OUP. 1936. (120 S.)

*263 Wehner, Joseph Magnus: Der Sh. des 20. Jh., in: MNN. 1936, Nr. 36 und in: Westfälische Landesztg. Rote Erde. 1936, Nr. 55.

*264 Wehner, Joseph Magnus: Zum Streit um Rothes Sh., in: Wille und Macht. 4, 1936, S. 15 und in: DL. 38, 1935/6, S. 324.

*265 Weltzien, Erich: Grundsätzliches zur Frage der neusprachlichen Lese- stoffe, in: NMon. 7, 1936, S. 177—91 [vgl. dazu: Schrey u. Arns, Nr. 233].

*266 Williams, Charles: A myth of Sh. OUP. 1936. (146 S.)

*267 Woessler, Richard: Das Bild des Menschen in der englischen Sprache der älteren Zeit, in: NMon. 7, 1936, S. 321—36 u. S. 383—97.

*268 Woesler, Richard: Über englisches Literaturbarock, in: Literaturwiss. Jahrbuch der Görresgesellschaft. 8, 1936, S. 139—50 [vgl. Paul Meissner, Grundlagen, 72, 376].

*269 Woesler, Richard: Die ständische Schichtung des Schriftstellertums in der englischen Renaissance. Diss. Berlin 1936. Düsseldorf, G. H. Nolte. 1936. (X, 93 S.)

*270 Wohlers, Heinz: Der persönliche Gehalt in den Sh.-Noten Samuel Johnsons. Diss. Hamburg 1934. (92 S.)

*271 Wolff, Max J.: Die soziale Stellung der englischen Renaissance-Dramatiker, in: ESn. 71, 1936/7, S. 171—90.

*272 Zeydel, E. H.: Ludwig Tieck, the German romanticist. Princeton Un.Pr. 1935. (XVI, 406 S.)

Rez.: Archiv 170, 1936, S. 276 (J. Sp.). — GR. 11, 1936, S. 278—80 (H. W. Hewett-Thayer).

*273 Zeydel, E. H.: Ludwig Tieck as a translator of English, in: PMLA. 51, 1936, S. 221—42.

*274 Ziekel von Jan, R.: Wir brauchen Sh.! in: Bausteine z. dts. Nationaltheater. 4, 1936, S. 47—51.

*275 Zierow, Ulrich: John Brinkman und Sh., in: ShJ. 72, 1936, S. 132—33.

Nachträge.

276 [ital.] Shakespeare, William: Il sogno di una notte di mezza estate. Commedia. (Teatro di Sh.). Nuova traduzione di Diego Angeli. Milano, Treves. 1936. (IX, 175 S.)

277 [ital.] Shakespeare, William: Opere complete, tradotte da Alessandro Muccioli Nr. 23. 38. Firenze, La Nuova Italia. Giulio Cesare. 2a ed. 1936. (176 S.) La Tempesta. 1936. (159 S.)

278 Longworth de Chambrun, Clara: Mein großer Kollege Sh. Erinnerungen des kgl. Schauspielers John Lacy. Roman. (Deutsch von Viktor Polzer). Wien, Zsolnay. 1936. (335 S.)

REZENSIONEN

zu Werken, die in früheren Bibliographien aufgeführt sind.

279 New [Cambridge] Shakespeare. The tragedy of Hamlet. 1934. (72, 6.) Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 205—10 (L. L. Schücking). — Criterion. 14, 1934/5, S. 506—11 (L. C. Knights). — MP. 33, 1935/6, S. 201—2 (C. R. Baskerville). — RAA. 12, 1934/5, S. 245 bis 48 (R. Travers). — ShJ. 71, 1935, S. 114—15 (W. Keller).

280 The Shakespeare Head Shakespeare. Works. 1934. (72, 10.) Rez.: MLN. 51, 1936, S. 272 (Haz. Spencer).

281 Shakespeare, William: Sh in neuer Übers. v. H. Rothe. Bd. 2. 1934. (72, 21.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 97—102 (W. Fischer).

282 Shakespeare. Hamlet . . . von G. Hauptmann, (70, 94); und Hauptmann, G.: Hamlet in Wittenberg. 1936. Rez.: DL. 38, 1935/6, S. 153—54. — RG. 27, 1936, S. 277 bis 278.

283 Shakespeare. The Merchant of Venice. Ed. G. Skillan. 1934. (72, 137.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 106—7 (Elise Deckner).

284 Baesecke, A.: Engl. Komödiant. in Deutschl. 1935 (72, 236.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 114—16 (Frz. Grosse). — Museum. 43, 1935/6, H. 9 (Walch). — ShJ. 72, 1936, S. 160—61 (W. Keller).

285 Baskerville, C. R. [u. a.]: Eliz. - n and Stuart plays. 1934. (72, 239.) Rez.: MLN. 50, 1935, S. 553—54 (K. J. Holzknecht).

- (A. Taylor). — RCHL. 68, NS.T. 101, 1934, S. 288 (L. André). — RG. 26, 1935, S. 190 bis 191 (F. M.).
- 307 Knight, G. W.:** Sh and Tolstoi. 1934. (72, 348.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 113—14 (A. Eichler).
- 308 Kürty, H.:** Simon Grynaus von Basel. 1935. (72, 182.) Rez.: Archiv 169, 1936, S. 286 (Al. Brandl). — DL. 38, 1935/6, S. 50 (W. Milch).
- 309 Lawrence, W. J.:** Those nut-cracking Elizabethans. 1935. (72, 358.) Rez.: RES. 12, 1936, S. 468—69 (G. B. Harrison).
- 310 Longworth de Chambrun, Cl.:** Essential documents ... in the Sh case. 1935. (72, 361.) Rez.: RAA. 12, 1934/5, S. 430—32 (G. Connes).
- 311 Longworth de Chambrun, Cl.:** Mon grand ami Sh. 1935. (72, 362.) Rez.: RAA. 12, 1934/5, S. 432—33 (G. Connes).
- 312 Matheson, B. S.:** Invented personages in Sh's plays. 1932. (71, 356.) Rez.: ESsn. 70, 1935/6, S. 401—2 (Ed. Eckhardt). — MLN. 51, 1936, S. 462 (H. N. Hillebrand).
- 313 Meissner, P.:** Englisches Literaturbarock. 1934. (72, 376.) Rez.: Archiv 169, 1936, S. 100—103 (J. Speck). — ESsn. 70, 1935/6, S. 402—5 (Ed. Eckhardt). — Literaturwiss. Jbu. der Gorres-Ges. 8, 1936, S. 139—50 (R. Woessler). Art. «Über engl. Literaturbarock». — PhQ. 15, 1936, S. 301—6 (Ben. B. Rosenberg i. Art. «The new German Geisteswissenschaft»).
- 314 Moore, W.:** Shakespeare. 1934. (72, 383.) Rez.: ESsn. 71, 1936/7, S. 255—56 (Ed. Eckhardt).
- 315 Morshach, L.:** Sh's Caesarbild. 1935. (72, 109.) Rez.: Bausteine z. dts. Nat.-Theat. 4, 1936, S. 282 (W. Wehe). — DL. 39, 1936/7, S. 121 (A. Gabele). — JEGP. 35, 1936, S. 289—90 (Tucker Brooke). — MLR. 31, 1936, S. 467 (J. B. Leishman). — Museum 43, 1935/6, H. 10 (Swaen). — ShJ. 72, 1936, S. 144—45 (W. Keller).
- 316 Paletta, G.:** Furstengeschick ... im englischen Renaissancedrama. 1934. (72, 392.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 50—52 (Ed. Eckhardt). — ESsn. 71, 1936/7, S. 94 bis 95 (M. J. Wolff).
- 317 Parrott, Th. M.:** W. Sh, a handbook. 1934. (72, 393.) Rez.: MLN. 51, 1936, S. 414 (Haz. Spencer).
- 318 Plimpton, G. A.:** Education of Sh. 1933. (71, 370.) Rez.: JEGP. 34, 1935, S. 444 bis 446 (T. W. Baldwin).
- 319 Price, M. B. and L. M. Price:** Engl. lit. in Germany in the 18th cent. 1934. (72, 402.) Rez.: JEGP. 34, 1935, S. 451—57 (A. R. Hohlfeld). — MLN. 51, 1936, S. 122—26 (Rob. D. Horn). — ZDB. 12, 1936, S. 411—12 (Kurt Schrey).
- 320 Probst, E.:** Einfluß Sh's auf Swinburne's Stuarttrilogie. 1934. (72, 403.) Rez.: ShJ. 72, 1936, S. 160 (W. Keller).
- 321 Richter, F.:** O. Ludwigs «Tib. Gracchus» u. «Sh.-Studien». 1935. (72, 408.) Rez.: Archiv 169, 1936, S. 131 (J. Speck).
- 322 Saintsbury, G.:** Shakespeare. 1934. (72, 420.) Rez.: Criterion. 14, 1934/5, S. 533 bis 534 (L. C. Knights).
- 323 Schücking, L. L.:** Sinn des Hamlet. 1935. (72, 77.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 103—5 (W. Fischer). — Archiv 169, 1936, S. 99—100 (J. Speck). — DL. 38, 1935/6, S. 40 (Ang. Köllmann). — DNL. 37, 1936, S. 536—38 (Erdr. Knorr). — DuV. 37, 1936, S. 385—87 (Herm. Pongs). — JEGP. 35, 1936, S. 149—50 (Tucker Brooke). — Lbl. 57, 1936, Sp. 246—49 (H. Ch. Matthes). — MLR. 31, 1936, S. 567—68 (A. J. A. Waldoek). — NJWJ. 12, 1936, S. 375 (L. Stettner).
- 324 Schücking, L. L.:** Überlieferung des Hamlettextes. 1931. (70, 133.) Rez.: ESsn. 71, 1936/7, S. 112—13 (Ed. Eckhardt).
- 325 Shakespeare-Jahrbuch.** Bd. 69, 1933; 70, 1934. (71, 409; 72, 433.) Rez.: MLN. 51, 1936, S. 459—60 (H. N. Hillebrand). Bd. 71, 1935. (72, 433.) Rez.: Bausteine z. dts. Nat.-Theat. 4, 1936, S. 283 (W. Wehe). — DNS. 44, 1936, S. 234 (K. Arns). — ESsn. 71, 1936/7, S. 98—100 (Alb. Eichler).
- 326 Sharpe, R. B.:** The real war of the theatres. 1935. (72, 437.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 118—27 (L. L. Schücking). — RAA. 13, 1935/6, S. 53—54 (G. Connes). — ShJ. 72, 1936, S. 153—55 (W. Keller).

- 327 Simpson, P.:** The theme of revenge in Eliz-n tragedy. 1935. (72, 438.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 75 (L. L. Schucking).
- 328 Sisson, Ch. J.:** Mythical sorrows of Sh. 1934. (72, 439.) Rez.: MLN. 51, 1936, S. 202—3 (Baldw. Maxwell).
- 329 Sprague, A. C.:** Sh and the audience. 1935. (72, 441.) Rez.: JEGP. 35, 1936, S. 605—6 (Alw. Thaler). — ShJ. 72, 1936, S. 139—40 (W. Keller).
- 330 Spurgeon, C.F.E.:** Sh's imagery. 1935. (72, 442.) Rez.: MLR. 31, 1936, S. 423—26 (U. M. Ellis-Fermoor). — MP. 34, 1936/7, S. 78—83 (Mort. D. Zabel). — RES. 12, 1936, S. 458—61 (Kathleen Tillotson). — ShJ. 72, 1936, S. 141—42 (W. Keller).
- 331 Squire, Sir J.:** Sh as a dramatist. 1935. (72, 443.) Rez.: RAA. 13, 1935/6, S. 513 (Floris Delattre).
- 332 Stoll, E. E.:** Art and artifice in Sh. 1933. (71, 421.) Rez.: Archiv 169, 1936, S. 135 (J. Speck). — ESn. 70, 1935/6, S. 397—400 (Ed. Eckhardt). — JEGP. 34, 1935, S. 442—44 (Harold N. Hillebrand). — RAA. 12, 1934/5, S. 219—21 (Floris Delattre i. s. Art.: «l'illusion émotionnelle dans Sh»).
- 333 Stoll, E. E.:** Hamlet the man. 1935. (72, 79.) Rez.: MLR. 31, 1936, S. 467—68 (A. J. A. Waldoek). — ShJ. 72, 1936, S. 147—48 (W. Keller).
- 334 Tiegs, A.:** Zusammenarbeit engl. Berufsdratiker. 1933. (71, 432.) Rez.: ESn. 70, 1935/6, S. 395—97 (M. J. Wolff). — MLN. 51, 1936, S. 461 (H. N. Hillebrand). — RAA. 13, 1935/6, S. 510—11 (J. Delcourt). — ShJ. 72, 1936, S. 155—56 (W. Keller).
- 335 Tomlinson, W. E.:** Herodes-Charakter. 1933. (71, 434.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 18—20 (K. Arns). — Archiv 169, 1936, S. 95—96 (Karl Hammerle).
- 336 Vaganay, H.:** Sonnets éhazabéthans, in: RLC. 14, 1934. (72, 195.) Rez.: RLC. 15, 1935, S. 107—9 (J. G. Scott-Espiner).
- 337 Vollmann, E.:** Monolog bis z. Entfaltg. bei Sh. 1934. (72, 456.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 109—13 (A. Eichler). — DNS. 44, 1936, S. 213—14 (K. Arns). — DuV. 37, 1936, S. 388—89 (Herm. Pongs). — ESn. 71, 1936/7, S. 106—7 (Ed. Eckhardt). — JEGP. 35, 1936, S. 150—51 (T. W. Baldwin). — Lbl. 57, 1936, Sp. 390—94 (Karl Brunner). — MLN. 51, 1936, S. 460 (H. N. Hillebrand). — MLR. 31, 1936, S. 466—67 (J. B. Leishman). — RAA. 12, 1934/5, S. 537—38 (G. Connes).
- 338 Weigelin, E.:** Hamletstudien. 1934. (72, 84.) Rez.: DNL. 37, 1936, S. 535—36 (v. Grolmann).
- 339 White, B.:** Index to «Eliz-n stages» and «Sh, study of facts» by Sir E. Chambers. 1934. (72, 463.) Rez.: MLN. 51, 1936, S. 272 (Haz. Spencer).
- 340 White, H. O.:** Plagiarism and imitation during the Engl. Renaiss. 1935. (72, 464.) Rez.: JEGP. 34, 1935, S. 597—99 (Don Cameron Allen). — MLN. 51, 1936, S. 198—99 (Douglas Bush).
- 341 Wilson, J. D.:** Ms of Sh's Hamlet and its transmission. 1934. (72, 85.) Rez.: Criterion. 14, 1934/5, S. 506—11 (L. C. Knights). — RAA. 12, 1934/5, S. 243—45 (E. Legonis).
- 342 Wilson, J. D.:** What happens in Hamlet. 1935. (72, 86.) Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 141—44 (L. L. Schücking). — MLR. 31, 1936, S. 145—54 (W. W. Greg). — ShJ. 72, 1936, S. 145—47 (W. Keller).
- 343 Wood, F. T.:** Sh and the plebs. 1933. (71, 451 u. 72, 544.) Rez.: DLZ. 57, 1936, Sp. 670—71 (Ed. Eckhardt).
- 344 Yates, Fr. A.:** John Florio, an Italian in Sh's England. 1934. (72, 475.) Rez.: Archiv 168, 1935, S. 251 (Al. Brandl).

Berichtigungen und Zusätze

345 Keller, Wolfgang: Zum Kampf um Sh., in: Westfälische Landeszeitung, Rote Erde, Dortmund, 23. 2. 1936.

346 Keller, Wolfgang: Der Kampf um Sh., in: Münsterischer Anzeiger, 21. 5. 1936.

Register zur Bibliographie.

Die Ausgaben der Werke Sh's sind nicht aufgenommen. Soweit es sich um Verfasser und Rezensenten aus den Nachträgen der Rezensionen handelt, sind die Nummern der Bibliographie (ab 279) *kursiv* gedruckt.

Adnès, A.: 139. — Aldred, L.: (Hrsg.) 106. — Alexander, P.: 37. (Rez.) 302. — Allen, Don C.: 140. (Rez.) 340. — André, L.: (Rez.) 306. — Angeli, D.: (Übers.) 276. — Annual bibliography: 133. — Arns, K.: 233. (Rez.) 286. 298. 325. 335. 337. — Atkinson, D. F.: 74. —

Bach, R.: 141. 142. — Baesecke, A.: 284. — Baker, J. E.: 38. — Baldwin, T. W.: (Rez.) 303. 318. 337. — Barfield, O.: (Rez.) 286. — Bartlett, H. C.: 143. — Baskerville, C. R.: 285. (Rez.) 279. — Bateson, F. W.: 286. — Batho, E. C.: (Rez.) 292. — Bauer, W.: 144. — Bergmann, A.: 75. — Besseler, H.: 145. — Bestian, H.: 88. — Biesterfeldt, P. W.: 146. — Boas, C.: (Hrsg.) 25. — Boas, F. S.: 138. — Boas, G.: (Hrsg.) 31. — Børge, V.: 147. — Bohlen, A.: 148. — Borchardt, H. H.: 287. (Rez.) 290. — Borgwardt, P.: 149. — Bradbrook, M. C.: 288. — Bradby, A.: 150. — Bradner, L.: (Rez.) 293. — Brandl, A.: (Rez.) 49. 104. 159. 160. 305. 308. 344. — Braumüller, W.: 39. 151. 152. — Brooke, J.: (Rez.) 315. 323. — Broughton, L. N.: 133. — Browning, R.: 123. — Brunner, K.: (Rez.) 159. 294. 306. 337. — Budd, F. E.: (Hrsg.) 81. 101. — Butow, H.: 153. — Bullough, G.: 40. — Burgersdijk, L. A. J.: (Übers.) 98. — Bush, D.: (Rez.) 340. — Butler, A. P.: (Hrsg.) 85. — Butt, J.: 154. —

Cairncross, A. S.: 41. — Casson, L. F.: 155. — Castle, E.: 156. — Cazamian, L.: (Rez.) 298. — Charivarius: 122. — Child, H.: 157. — Clark, C.: 158. — Clark, W. G.: (Hrsg.) 11. — Clemen, W.: 159. — Colborne-Smith, H.: 21. — Collins, A. J. F.: (Hrsg.) 2. — Connes, G.: (Rez.) 159. 289. 310. 311. 326. 337. — Craig, H.: 134. 160. — Craig, W. J.: (Hrsg.) 12. — Croce, B.: 161. 162. — Crofts, J. E.: (Hrsg.) 10. — Crosse, G.: 163. — Cruikshank, A. B.: 57. — Curry, W. C.: 124. —

Dam, B. A. P. van: 76. — Danchin, F. C.: 102. — David, R.: 289. — Dawson, G. E.: 164. — Deckner, E.: (Rez.) 283. 296. — Decroos, J.: (Hrsg.) 36. (Rez.) 220. 305. — Deetjen, W.: 165. — Delattre, F.: (Rez.) 331. 332. — Delcourt, J.: (Rez.) 334. — Deubel, W.: 166. — Deutschbein, M.: 89. — Digeon, A.: 96. — Dodd, W.: 19. — Dowden, E.: (Einl.) 13. — Downs, B. W.: 42. — Draber, M.: (Hrsg.) 20. — Draper, J. W.: 27. 167. — Drews, W.: 290. — Dunn, E. C.: 168. —

Eckhardt, E.: (Rez.) 293. 297. 300. 312. 313. 314. 316. 324. 332. 337. 343. — Eichler, A.: (Rez.) 159. 307. 325. 337. — Eidson, J. O.: 169. — Eilenberg, J. H.: (Rez.) 305. — Eliot, T. S.: 291. — Ellis-Fermoor, U. M.: 170. (Rez.) 330. — Elton, O.: 171. — England u. d. Antike: 292. — Entscheidung: 172. — Essays in dramat. lit.: 293. — Evans, M. Bl.: (Rez.) 287. — Evans, W. McC.: 119. — Ewen, F.: 173. — Ewing, F. C.: 43. —

Farnham, W.: 174. — Feehan, M. A.: (Hrsg.) 85. — Fehr, B.: 44. (Rez.) 286. — Ferrando, G.: (Hrsg.) 105. — Fijn van Draat, P.: 77. — Fink, Z. S.: 28. — Fischer, W.: 175. (Rez.) 17. 229. 280. 293. 323. — Flatter, R.: 45. — Ford, H. L.: 176. — Frank, H.: 100. 129. — Franz, W.: 294. — Fries, C.: 177. —

G., H.: 178. — Gabele, A.: (Rez.) 315. — Galinsky, H.: 179. 295. — Galland, R.: (Rez.) 83. — Gebert, C.: 296. — Gerlach, K.: 180. — Gerould, G. H.: (Rez.) 306. — Gillet, L.: 46. — Glunz, H.: 181. — Gollancz, J.: (Hrsg.) 9. 11. —

Golther, W.: (Rez.) 232. — Granville-Barker, H.: 182. 297. 298. — Greg, W. W.: 47. 78. 108. (Rez.) 304. 342. — Grégoire, H.: 125. — Gregor, J.: 299. — Grewe, W.: 90. 97. — Grillparzer, Fr.: 121. — v. Grolmann: (Rez.) 338. — Groot, H. de: (Hrsg.) 33. 73. — Groß, E.: 126. — Grosse, F.: 300. (Rez.) 284. — Guibillon, G.: (Hrsg.) 94. —

Hagi, W.: (Rez.) 306. — Halbig, H.: (Rez.) 145. — Hamilton, M. P.: 113. — Hammerle, K.: (Rez.) 306. 335. — Harlander, O.: 183. — Harrison, G. B.: 297. 301. (Rez.) 288. 309. — Hart, A.: 48. 302. — Hauptmann, G.: 49. — Hayden, H.: 184. — Hemingway, S. B.: (Hrsg.) 6. — Hering, G. F.: 50. — Herzig, P.: 185. — Hewett-Thayer, H. W.: 186. (Rez.) 272. — Heyse, H.: 51. — Hillebrand, H. N.: (Rez.) 296. 312. 325. 332. 334. 337. — Hoche, A.: 187. — Hohlfeld, A. R.: (Rez.) 319. — Holzknacht, K. J.: (Rez.) 285. — Horn, R. D.: (Rez.) 319. — Hudson, H. N.: (Hrsg.) 9. 26. 34. 86. 92. 103. 109. 114. 120. — Husbands, H. W.: 135. —

Jhering, H.: 188. — Johnson, T.: 176. — Judge, C. B.: 303. 304. —

Kahn, L.: 305. — Kahrl, G. M.: 189. — Kalthoff, W.: (Rez.) 288. — Kapp, R.: 306. — Kassner, R.: 190. — Kast, E.: (Rez.) 305. — Kayser, W.: (Rez.) 305. — Keller, W.: 191. (Hrsg.) 239. (Rez.) 58. 76. 83. 139. 159. 170. 204. 218. 229. 242. 279. 284. 289. 290. 291. 295. 299. 300. 305. 315. 320. 326. 329. 330. 333. 334. 342. 345. 346. — Kerckhove, M. van de: (Rez.) 36. — Keudel, R.: 192. — Keyserlingk, C. Graf: (Übers.) 123. — Kiessig, M.: (Rez.) 166. — Kindermann, H.: 193. — King, L.: 69. — Kirmse, P.: 194. — Kittredge, G. L.: (Hrsg.) 14. — Klitscher, H.: 195. — Knight, A. H. J.: 52. — Knight, G. W.: 70. 196. 307. — Knights, L. C.: (Rez.) 279. 322. 341. — Knorr, F.: (Rez.) 299. 323. — Knowlton, E. C.: 197. — Köllmann, A.: (Rez.) 323. — Kriesi, H.: 198. — Kronacher, B.: 91. — Kunkler, K.: 199. — Kury, H.: 308. — Kurlbaum-Siebert, M.: 53. 200. — Kurz, W.: 201. —

Laaths, E.: 202. — Lassaulx, C. von: 203. — Law, R. A.: 79. — Lawrence, W. J.: 309. — Lazzarini, L.: (Übers.) 112. — Legouis, E.: (Übers.) 132. (Rez.) 341. — Leishman, J. B.: (Rez.) 315. 337. — Linkenbach, B.: 54. — Linthicum, M. C.: 204. — Longworth de Chambrun, C.: 205. 278. 310. 311. — Lovett, D.: 206. — Lucas, W. J.: 84. — Luserke, M.: 207. —

McKerrow, R. B.: (Rez.) 176. 241. — Mackie, W. S.: 209. — Marcus, H.: 146. (Rez.) 241. 300. — Matheson, B. S.: 312. — Matthes, H. C.: 55. (Rez.) 323. — Matthews, W.: 210. — Maxwell, B.: (Rez.) 328. — Mee, A.: 211. — Meineke, W.: (Rez.) 159. — Meißner, P.: 212. 313. (Rez.) 89. 293. — Mettin, H. C.: 213. 214. — Meyer-Benfey, H.: 56. — Milch, W.: (Rez.) 308. — Mitchell, P. B.: 215. — Moore, W.: 314. — Morgan, A. E.: (Hrsg.) 10. — Morgan, M.: 57. — Morley, C.: (Einl.) 15. — Morrow, D.: 216. — Morsbach, L.: 315. — Muccioli, A.: 277. — Murry, J. M.: 217. 218. —

Obey, A.: (Übers.) 107. — Olson, E.: (Rez.) 289. — Orr, H. R.: (Hrsg.) 127. — Osborne, H.: (Hrsg.) 2. —

Paletta, G.: 316. — Panzer, F.: (Rez.) 232. — Par, A.: 219. — Parrott, Th. M.: 317. — Patrick, D.: 134. — Pennink, R.: 220. — Phillips, G. W.: (Hrsg.) 115. 221. — Piccoli, R.: (Übers.) 105. — Pléville, M. B.: 222. — Plewa, F.: 223. — Plimpton, G. A.: 318. — Pochmann, H.: 136. — Pollard, A. W.: (Hrsg.) 83. — Polzer, V.: (Übers.) 278. — Pomeranz, H.: 224. — Pongs, H.: 225. (Rez.) 51. 89. 159. 323. 337. — Price, H. T.: 128. 226. — Price, L. M.: 319. — Price, M. B.: 319. — Prior, M. E.: (Rez.) 286. — Probst, E.: 320. —

Raven, A. A.: 58. — Richter, F.: 321. — Ridley, M. R.: (Hrsg.) 5. 227. — Rösler, M.: (Rez.) 241. 301. — Rosenberg, B. B.: (Rez.) 313. — Rothe od. Sh.: 228. — Rothe, H.: 229. (Übers.) 17. — Ruppel, K. H.: 59. — Rusconi, G.: (Übers.) 18. —

Saintsburg, G.: 322. — Sampson, G.: (Hrsg.) 3. — Sch., L. H.: 230. — Schick, J.: 231. — Schlegel, A. W. von: (Übers.) 95. — Schneider, H.: 232. — Schrey, K.: 233. (Rez.) 319. — Schröder, R. A.: (Übers.) 113. — Schücking, L. L.: 234. 323. 324. (Rez.) 279. 326. 327. 342. — Schütze, J.: 22. — Schutt, M.: (Rez.) 306. — Schultz, P.: (Hrsg.) 72. — Schulz, B.: 235. — Scott-Espiner, J. G.: 336. — Semrau, E.: (Rez.) 295. — Sennewald, Ch.: 236. — Serjeantson, M. S.: 133. 138. — Shakespeare, Dramatiker d. polit. Total.: 237. — Shakespeare u. dts. Volkstheater: 238. — Shakespeare-Jahrbuch: 239. 325. — Shakespearepreis f. engl. Lit.: 240. — Sharpe, R. B.: 326. — Shawcross, J.: (Rez.) 305. — Simpson, P.: 241. 327. — Sisson, C. J.: 242. 328. (Rez.) 170. 304. — Skillan, G.: (Hrsg.) 104. — Sleeth, C. R.: 243. — Smith, R.: (Hrsg.) 35. 71. 87. 93. — Speck, J.: (Rez.) 313. 321. 323. 332. — Spencer, H.: 60. (Rez.) 241. 280. 317. 339. — Spencer, Th.: 244. — Sprague, A. C.: 329. — Sprengler, J.: (Rez.) 89. 159. — Spurgeon, C. F. E.: 330. — Squire, Sir J.: 331. — Stalker, A.: 245. — Starnes, D. T.: 67. — Steguweit, H.: 61. — Steinböhrer, G.: 246. 247. — Stettner, L.: (Rez.) 299. 323. — Stewart, G. R.: 68. — Stifter, A.: 80. — Stimmen aus Theaterpraxis: 248. — Stoessl, O.: 23. — Stoll, E. E.: 249. 332. 333. — Stricker, K.: 250. — Stroup, T. B.: 32. — Strout, A. L.: 251. — Strube: 62. — Swaen: (Rez.) 315. — Swinburne, A. Ch.: (Einl.) 13. —

Tannenbaum, S. A.: 63. 64. 137. — Taylor, A.: (Rez.) 306. — Taylor, G. C.: (Hrsg.) 35. 71. 87. 93. — Taylor, R.: 252. — Ternois, R.: 253. — Thaler, A.: 29. (Rez.) 329. — Theaterurteil zu Rothe: 254. — Thomas, H.: (Rez.) 219. — Tiegs, A.: 334. — Tillotson, K.: (Rez.) 330. — Tjost, H. (Rez.) 187. — Tomlinson, W. E.: 335. — Travers, R.: (Rez.) 279. — Trotha, Th. von: 255. —

Vaganay, H.: 336. — Vietta, E.: 65. — Vines, W. Sh.: (Hrsg.) 10. — Vollert, W.: 256. — Vollmann, E.: 337. —

Wagner, E. B.: 127. — Walch: (Rez.) 284. — Walcott, F. G.: 257. — Waldock, A. J. A.: (Rez.) 323. 333. — Walker, A.: 66. — Walker, R.: 176. — Wanderscheck, H.: 258. 259. 260. 261. — Watkins, W. B. C.: 262. — Watts-Dunton, Th.: (Hrsg.) 13. — Wehe, W.: (Rez.) 287. 300. 315. 325. — Wehner, J. M.: 130. 263. 264. — Weigelin, E.: 338. — Wells, W.: 134. — Weltzien, E.: 265. — White, B.: 339. — White, H. O.: 340. — Wiese, B. von: (Rez.) 305. — Wilcox, J.: 24. — Williams, C.: 266. — Wilson, J. D.: 341. 342. (Hrsg.) 3. 83. — Woesler, R.: 267. 268. 269. (Rez.) 313. — Wohlers, H.: 270. — Wolf, L.: (Hrsg.) 1. — Wolff, M. J.: 271. (Rez.) 302. 316. 334. — Wood, E. G.: (Hrsg.) 7. — Wood, F. T.: 343. — Wood, S.: (Hrsg.) 7. — Wright, W. A.: (Hrsg.) 11. 15. — Wyneken, H.: (Rez.) 299. —

Yates, F. A.: 83. 344. — Year's Work: 138. —

Zabel, M. D.: (Rez.) 330. — Zeydel, E. H.: 272. 273. — Zickel von Jan, R.: 274. — Zierow, U.: 275. — Zucker, A. E.: 30. —

Theaterschau.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen auslandsdeutschen Bühnen im Jahre 1936 nebst Rundfunkbericht.

[Wo hinter den Städtenamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater.]

Aachen: Hamlet 7 (davon 1 in Düren).
— Widerspenstige 5.

Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen: Othello 2.

Altenburg i. Thür., Landestheater: Lear 5.

Altona: Sommernachtstraum 4.

Annaberg i. Erzgeb., Grenzlandtheater Obererzgebirge: Hamlet 4.

Augsburg: Hamlet 6. — Maß für Maß 10.

— Freilichtbühne am Roten Tor: Widerspenstige 5.

Baden-Baden, Städtische Schauspiele: Lärm um nichts 3. — Widerspenstige 4 (davon 1 in Gernsbach).

Barmen — siehe bei Wuppertal.

Basel: Heinrich IV. 5. — Maß für Maß 1.

Berlin, Preuß. Staatstheater: Schauspielhaus: Hamlet 37. — Lear 8.

— Kleines Haus: Zwei Herren aus Verona 5.

— Deutsches Theater: Verlorene Liebesmüh' als: Amor vincit omnia 10.
— Romeo 21. — Wie es euch gefällt 11. — Wintermärchen 26.

— Deutsche Landesbühne (Wanderbühne): Irrungen 57 (davon 3 in Eberswalde, je 2 in Eisleben, Fürstenwalde, Luckenwalde, Sorau, Spremberg, Torgau und Weißen-

fels, je 1 in Allstedt (Thür.), Angermünde, Anklam, Bahn (Pomm.), Beeskow, Bitterfeld, Burg b. M., Calau, Dahme, Delitzsch, Drossen (Nm.), Eilenburg, Eisenberg (Thür.), Finsterwalde, Forst, Furstenberg, Havelberg, Herzberg (Elst.), Hettstedt, Juterbog, Kyritz, Langensalza (Thür.), Merseburg, Meseritz, Neuruppin, Neustadt (O.), Perleberg, Pößneck (Thür.), Prenzlau, Probstzella, Pyritz, Rüdersdorf, Schwedt (O.), Senftenberg, Stadtroda (Thür.), Vetschau, Welzow, Wriezen, Zehdenick und Züllichau.)

Bern: Sommernachtstraum 7. — Wie es euch gefällt 5. — Wintermärchen 3.

Beuthen O.-S., Oberschlesisches Landestheater: Macbeth 8 (davon 2 in Gleiwitz, je 1 in Hindenburg und Kattowitz).

Biel — siehe bei Solothurn-Biel.

Bielefeld: Was ihr wollt 3.

Bochum: Hamlet 2. — Julius Caesar 5.

Bonn a. Rh.: Lear 7.

Brandenburg (Havel): Widerspenstige 6.

Bremen, Staatstheater: Kaufmann 4 (davon 1 in Cuxhaven).

Breslau: Was ihr wollt 10.

— Schauspielhaus: Lärm um nichts 3.

Brieg, Schlesische Landesbühne: Hamlet 13 (davon je 1 in Frankenstein, Glatz, Habelschwerdt, Kreuzburg, Namslau und Strehlen). — Lärm um nichts 3.

Brux: Widerspenstige 3.

Bunzlau, Schlesische Landesbühne: Was ihr wollt 13 (davon je 1 in Haynau, Hirschberg, Landeshut, Liebau, Löwenberg, Neumarkt, Schmiedeburg, Schreiberhau und Weißwasser).

Danzig, Staatstheater: Hamlet 6. — Richard III. 6. — Romeo 2. — Widerspenstige 4.

Darmstadt, Hessisches Landestheater, Kleines Haus: Was ihr wollt 8.

Dessau, Friedrich-Theater: Lärm um nichts 4. — Lear 3.

Detmold, Lippisches Landestheater: Was ihr wollt 1.

Dortmund: Widerspenstige 10.

Dresden, Schauspielhaus: Widerspenstige 1.

Duisburg, Theater am Königsplatz: Zwei Herren aus Verona 1.

Eger, Schauspielhaus: Was ihr wollt 4.

Eisenach: Richard II. 6. — Was ihr wollt 3.

Elberfeld — siehe bei Wuppertal.

Erfurt: Macbeth 4. — Wie es euch gefällt 5.

Essen, Schauspielhaus: Zwei Herren aus Verona 8 (davon 1 in Duisburg-Hamborn).

Flensburg, Grenzlandtheater: Freilichtbühne Solitude: Sommernachts-
traum 3.

Frankfurt a. M., Schauspielhaus: Irrungen 8. — Lear 10. — Othello 6. — Widerspenstige 2. — Wie es euch gefällt 13.

Freiberg i. Sa.: Kaufmann 3.

Freiburg i. Br. (Großes Haus): Sommernachts-
traum 1. — Widerspenstige 4.

Gießen: Ende gut, alles gut 3. — Irrungen 3 (davon 1 in Nauheim).

Gladbach-Rheydt: Irrungen 6 (davon 4 in Rheydt, 2 in Gladbach).

Glogau, Schlesische Landesbühne: Hamlet 7 (davon 2 in Neusalz, 1 in Lüben).

Görlitz, Deutsches Grenzlandtheater: Wintermärchen 1.

Göttingen: Hamlet 6. — Lärm 3.

Graz: Julius Caesar 4.

Greifswald: Was ihr wollt 2.

Hagen v. W.: Was ihr wollt 5.

Halberstadt: Wintermärchen 5 (davon 1 in Blankenburg).

Hamburg, Staatliches Schauspielhaus: Lärm um nichts 19.

— Thalia-Theater: Irrungen 19. — Othello 10. — Die beiden Veroneser 11.

Hanau: Sommernachts-
traum 1 (in Achaffenburg).

Hannover, Schauspielhaus: Sommer-
nachts-
traum 1.

Hann.-Münden, Freilichtbühne Tan-
nenkamp: Sommernachts-
traum 4.

Heidelberg, Reichsfests-
spiele: Irrungen 8.

Hermannstadt (Rumanien), Deutsches
Landestheater: Sommer-
nachts-
traum 5 (davon 2 in Kronstadt, je 1 in Mediasch, Schäßburg und Temeswar).

Innsbruck: Widerspenstige 6.

Kaiserslautern, Landestheater Saar-
pfalz: Kaufmann 17 (davon 3 Pfalz-
oper, je 1 in Dürkheim, Eisenberg,
Homburg, Kreuznach, Landau, Mer-
zig, Neunkirchen, Neustadt, Oggers-
heim, Oppau, Pirmasens, Saarlau-
tern, St. Ingbert und Speyer a. Rh.).
— Was ihr wollt 2 (in Hardenburg).

Karlsruhe, Badisches Staatstheater:
Richard III. 3.

Kassel, Preußisches Staatstheater: Antonius u. Kleopatra 7. — Irrungen 6.

Kiel: Wie es euch gefällt 6.

— Schauspielhaus: Widerspenstige 14.

Köln a. Rh., Schauspielhaus: Othello 15.

Königsberg i. Pr., Schauspielhaus:

Kaufmann 14. — Was ihr wollt 20.

— Wintermärchen 3.

Konstanz: Othello 9 (davon je 1 in Radolfzell, Singen und Überlingen).

— Festspiele im deutschen Süden: Was ihr wollt 6.

Krefeld: Hamlet 4. — Irrungen 6.

Leipzig, Schauspielhaus: Wie es euch gefällt 26.

— Freilichtbühne im Gohliser Schloßchen: Widerspenstige 11.

Liegnitz: Hamlet 5.

Lübeck: Widerspenstige 10.

Mähr.-Ostrau, Deutsches Theater: Was ihr wollt 7.

Magdeburg: Wie es euch gefällt 2.

— Wilhelmtheater: Widerspenstige 2.

Mainz: Widerspenstige 1.

Mannheim, National-Theater: Hamlet 10. — Lärm um nichts 2. — Wie es euch gefällt 7.

— Neues Theater: Wie es euch gefällt 2 (davon 1 in Landau).

Meiningen, Landestheater: Irrungen 4 (davon 1 in Hildburghausen).

München, National-Theater: Sommer-nachtstraum 3.

— Residenz-Theater: Lear 4. — Richard II. 5. — Sommernachtstraum 6. — Sturm 16. — Was ihr wollt 17. — Widerspenstige 9.

— Prinzregenten-Theater: Lear 1. — Sturm 2. — Was ihr wollt 8. — Widerspenstige 7.

— (Münchener) Kammerspiele im Schauspielhaus: Troilus u. Cressida 11. — Zwei Herren aus Verona 2 (in Landshut und Passau).

Münster i. W.: Lear 5.

Neiße i. Schl.: Hamlet 7 (davon 1 in Neustadt). — Was ihr wollt 6.

Neuß a. Rh., Rheinisches Stadtebund-theater: Irrungen 5 (davon je 1 in Datteln und Hilden). — Was ihr wollt 9 (davon je 1 in Cleve, Heinsberg, Ludenscheid, Mülheim, Neviges und Siegburg). — Widerspenstige 9 (davon je 1 in Dülken, Euskirchen, Goch, Grevenbroich, Lobberich, Velbert und Wülfrath).

Nordhausen: Hamlet 2. — Sommer-nachtstraum 8.

Nürnberg, Schauspielhaus: Sommer-nachtstraum 13. — Widerspenstige 8. — Zwei Herren aus Verona 2 (davon 1 in Erlangen).

Oberhausen (Rhld.): Hamlet 4.

Oldenburg, Landestheater: Was ihr wollt 6 (davon 1 in Nordhorn).

Osnabrück, Deutsches Nationaltheater: Was ihr wollt 6.

Oybin, Waldtheater: Widerspenstige 5.

Prag, Neues deutsches Theater: Was ihr wollt 3.

— Kleine Bühne: Was ihr wollt 15.

Preßburg (Deutsches Theater): Hamlet 1 (Gastspiel des Deutschen Volkstheaters, Wien). — Was ihr wollt 1 (Ens.-Gastspiel der Österr. Volksbühne, Wien).

Regensburg (Theater der Bayer. Ostmark): Romeo 6.

Reichenberg i. Böhm.: Widerspenstige 4.

Rostock: Hamlet 3. — Was ihr wollt 4 (davon je 1 in Doberan und Güstrow).

Saarbrücken: Irrungen 11.

Salzburg: Hamlet 4.

Schaffhausen: Kaufmann 3. — Othello 3. — Widerspenstige 3.

Schleswig, Nordmark-Landestheater: Was ihr wollt 16 (davon je 2 in Eckernförde und Kappeln, je 1 in

- Eutin, Garding, Heide, Lauenburg, Molln, Neustadt, Rendsburg und Tönning).
- Schneidemühl*, Landestheater: Wie es euch gefällt 4.
- Schweidnitz*, Mittelschlesisches Landestheater: Lärm um nichts 9 (davon 2 in Waldenburg, je 1 in Langenbie-lau und Striegau).
- Schwerin i. Meckl.*, Mecklenb. Staats-theater: Sommernachtstraum 8.
- Solothurn-Biel*, Städtebundtheater: Wie es euch gefällt 1 (in Solothurn).
- Stendal*, Altmärkisches Landestheater: Wie es euch gefällt 2.
- Stettin*: Hamlet 6.
- Stuttgart*, Württembergisches Staats-theater, Kleines Haus: Irrungen 18. — Lear 19 (davon 1 in Tübingen). — Richard III. 9.
- Thale*, Harzer Bergtheater: Wie es euch gefällt 5 (davon je 1 in Scherke und Wernigerode).
- Tilsit*, Grenzlandtheater: Widerspenstige 9 (davon 2 in Labiau, je 1 in Darkehmen, Gerdauen, Gumbinnen, Insterburg, Stallupönen, Tapiau und Wehlau).
- Trier*: Widerspenstige 4.
- Ulm*: Sommernachtstraum 4.
- Weimar*, Deutsches Nationaltheater: Richard III. 4. — Romeo 6. — Widerspenstige 11 (davon 2 in Jena).
- Wien*, Burgtheater: Antonius und Kleopatra 5. — Othello 3. — Richard III. 1. — Romeo 8. — Wie es euch gefällt 17.
- Deutsches Volkstheater: Hamlet 17.
- Wiesbaden*, Deutsches Theater: Larm um nichts 3. — Richard III. 4.
- Würzburg*: Maß für Maß 4.
- Wunsiedel* (Bayer. Ostmark), Luisen-burg-Festspiele: Sommernachts-traum 2.
- Wuppertal* (Barmen-Elberfeld): Win-termärchen 6 (davon 5 in Barmen, 1 in Elberfeld).
- Zurich*: Hamlet 2.
- Schauspielhaus: Hamlet 15. — Sommernachtstraum 9. — Wider-spenstige 11.
- Zwickau i. Sa.*: Hamlet 7. — Wider-spenstige 2.

Nachdem seit dem Jahre 1933, dem Ausgangspunkt der deutschen Shake-speare-Renaissance unserer Tage, ein erfreuliches Ansteigen der Aufführungs-zahlen Shakespearescher Werke von 1038 auf 1516 im Jahre 1935 festzustellen gewesen war, ist leider für 1936 von einem beträchtlichen Absinken der Spiel-zifferkurve zu berichten. Nur 1300 Aufführungen sind für dieses Berichtsjahr zu verzeichnen gewesen. Davon entfallen allein 194 (= rd. 15 v. H.) auf deutsch-spielende Bühnen außerhalb der Reichsgrenzen, während es im Jahre vorher nur 160 von 1516 Aufführungen (= rd. 11 v. H.) gewesen waren. Auch die Zahl der Theatergesellschaften, die sich um Shakespeare bemüht haben, ist zurück-gegangen, von 116 auf 112. Desgleichen ist die Zahl der Orte, in denen Shake-speare gespielt worden ist, niedriger als im vorangegangenen Berichtsabschnitt. Sie betrug 1936: 251 gegenüber 262 im Jahre vorher. Nur die Anzahl der zur Darstellung gebrachten Werke weist keinen Rückgang auf. Sie ist mit 24 die gleiche wie im Vorjahre geblieben.

Folgende Werke sind im Jahre 1936 zur Aufführung gelangt:

Hamlet	175 mal durch 23 Gesellschaften
Was ihr wollt	175 „ „ 22 „

Der Widerspenstigen Zähmung	165 mal durch	26	Gesellschaften
Die Komödie der Irrungen	151 „	12	„
Wie es euch gefällt	106 „	13	„
Ein Sommernachtstraum	79 „	15	„
König Lear	58 „	8	„
Viel Lärm um nichts	53 „	10	„
Othello	48 „	7	„
Das Wintermärchen	44 „	6	„
Romeo und Julia	43 „	5	„
Der Kaufmann von Venedig	41 „	5	„
Zwei Herren aus Verona	29 „	6	„
Richard III.	27 „	6	„
Sturm	18 „	1	Gesellschaft
Maß für Maß	15 „	3	Gesellschaften
Antonius und Kleopatra	12 „	2	„
Macbeth	12 „	2	„
Richard II.	11 „	2	„
Troilus und Cressida	11 „	1	Gesellschaft
Verlorene Liebesmuh'	10 „	1	„
Julius Caesar	9 „	2	Gesellschaften
Heinrich IV.	5 „	1	Gesellschaft
Ende gut, alles gut	3 „	1	„

Vom Rundfunk ist zu berichten, daß er sich 1936 ebenso lebhaft wie im Jahre vorher für Shakespeares Werk eingesetzt hat. So brachte der Reichssender Breslau unter der Spielleitung von H.-J. Steindamm ein frei nach Shakespeare gestaltetes Spiel «Falstaff», dessen Funkbearbeitung und Musik von F. Koschinsky stammten (26. V.), Hamburg sandte durch den Mund der Londoner Schauspielertruppe «The English Players» Szenen aus «Macbeth» (4. III.), Leipzig übermittelte unter J. Krahés Leitung ein Sendespiel «Der unsterbliche Herr Falstaff», das L. Metzger zusammengestellt hatte (23. II.), und aus München waren «Romeo und Julia» in der Bearbeitung von H. Weniger und mit der Musik von K. Strom (4. II.) und aus Stuttgart «Der Widerspenstigen Zähmung» in der Funkgestaltung von W. Heydrich (7. I.) als Sendespiele zu vernehmen. Ganz besonders muß aber der Wiener Rundfunkleitung gedacht werden. Sie hat das Verdienst, im Laufe des Jahres 1936 fünf von den Königsdramen, jener Gruppe Shakespearescher Werke, die uns heute mit ihrer gewaltigen Geschichtsgestaltung mehr zu sagen haben als früher, als Sendespiele verbreitet zu haben: König Johann (am 23. I.), Richard II. (am 27. II.), Heinrich IV. (am 19. IV.), Heinrich V. (am 18. VI.) und Heinrich VI. (am 12. XI.). Alle diese Sendungen standen unter der Spielleitung von H. Nüchtern, der auch die Funkbearbeitungen besorgt hatte.

Leipzig.

Egon Mühlbach.

Register.

(Abkürzungen: Auff. = Aufführung; Ausg. = Ausgabe; Bez. = Beziehung;
elis. = elisabethanisch; Ren. = Renaissance; Rez. = Rezension; Sh. =
Shakespeare; Übers. = Übersetzung.)

- ABC-Buch im Zeitalter der Ren. 170
Alexander, P., Interpunktion des Ham.
183
Allen, D. C., Farbsymbolik in der Ren.
179
Allen, P., Hamlet Q 2 183
Anders, H., The Elizabethan ABC 170
Arany, J., Sh.-Übertragungen 4
Aristophanes im Vergl. mit elis. Histo-
rien 115
Arlaud-Duchange-Porträt 196
Arns, K., Sh. und die Schule 199
Ascham, R., und Italien 13
Atkins, Robert, Sh.-Bühne 2
Atkinson, D. F., zu King Lear 184
Aubrey, John, über Sh. u. Jonson 32,
35
- Babb, L., über J. Ford 191
Bacon, Francis, Essay of Masques and
Triumph, Vergl. mit Jonsons Mas-
ken 67
Bacon-Frage 6
Baker, H., Spanish Tragedy 189
Bartlett, H. C., Sh. in Quartdrucken
179
Beaumont und Fletcher, Datierungen
191
Becker, G., J. J. Bodmers «Sasper» 139
Berzeviczy, A. von, Sh.-Studien 5
Bibliographie f. d. Zeit der Ren. 171f.
Biesterfeld, P. W., Thomas Kyd, 165
Bodmer, J. J., und Sh. 139
Bönd, R. W., über Beaumont und
Fletcher 191
Börge, Vagn, Strindberg und Sh. 142
Borgwardt, P., Sh. u. d. Schule 198
- Boughner, D. C., Armado in L.L.L.
187
Bowers, F. T., über Jonson 190
Bradbrook, M. C., The School of Night
161
Bradby, A., Sh. Criticism 161
Brandl, A., Forschungen u. Charak-
teristiken 159
— Sh. 157
— Zwischen Inn u. Themse 158
Bright, T., Characterie 195
Brooke, T., Sh.'s Sonnets 153
Brulé, A., über B. Jonson 190
Bühnen-Sh. von E. L. Stahl 7
Buyssens, E., Spenser u. Aristoteles 194
- Campbell, O. J., Jonsons Poetaster
190
«Cardenio» und Sh. 188
Carson, L. F., Sh.-Folio in Padua 179
Castle, E., «Cardenio» 188
Chang, J. Z., Bedeutung von «Cathay-
an» 180
Chapman u. Sir W. Raleigh 162
Craig, H., Bibliographie der Lit. der
Ren. 172
— The Enchanted Glass 167
Crosse, G., Ch. Jennens 198
- Danchin, F. E., Quelle von Much Ado
187
Dawson, G. E., Porträt Sh.s 196
Deetjen, W., Jahresbericht 1
Deloney, Euphuismus 195
Deutschbein, M., Rez. von R. Metz,
Philos. Strömungen der Gegenwart
175

- Deutschbein, M., Rez. von J. D. Wilson, Ms. of Sh.'s Hamlet 172
 Donne, John, «Extasie» 194
 — u. die Scholastik 194
 Doran, M., über T. Bright 195
 Draper, J. W., Merchant 188
 — Ophelia 183
 — Orlando 187
 — Spensers Talus 192
 — staatspolitisches Denken bei Sh. 196
 Dryden und Sh. 197

 Ebisch, W., Nachtrag zur Sh.-Bibliographie 171
 Eccles, M., über B. Jonson 190
 — «Memorandums of the Immortal Ben» 191
 Ehe und Familie bei Sh. 92
 Eidson, J. O., Dryden und Sh. 197
 Eliot, T. S., über Humanismus u. Christentum 26
 Elyot, Th., und das engl. Bildungs-ideal 19

 Farbsymbolik der engl. Ren. 179
 Festschrift für A. Brandl 159
 Fiedler, H. G., Phonetik zur Zeit Sh.s 163
 Fletcher und Beaumont, Datierungen 191
 Ford, John, Perkin Warbeck 191
 Franz, W., Antoniusrede in Caes. 185
 Friedrich, W. G., Astrophel and Stella 194

 Galinsky, H., Th. Heywood 166
 Gattenwahl bei Sh. 97, 107
 Geistesgeschichtliche Grundlagen der Sh.-Zeit 167
 Germanisches Wesen von Sh.s Mädchen und Frauen 102, 104
 Gesellschaftl. Stellung der Schriftsteller der Ren. 169
 Globe-Theater, Wiederaufbau 2
 Goethe u. d. Geschichtsdrama 109
 Granville-Barker, Sir H., Hamlet 164, 183

 Greene, Robert, Friar Bacon 189
 Greet, Sir P. Ben, Sh.-Darsteller † 5
 Greg, W. W., Hamlet Q2 183
 Gunther, H. F. K., Sh.s Mädchen u. Frauen 85

 Hall und Sh. 181
 Hankins, J. E., über B. Jonson 192
 Harlander, O., Sh. und Erziehung 199
 Harrison, G. B., Sh. at Work 1592 to 1903 156
 Hart, A., Hamlet Q1 183
 Heffner, R., Fairie Queene u. Essex 192
 Heinermann, Th., Rez. von A. Par, Sh. en la Literatura Española 177
 Hemingway, S. B., 1 Henry IV 150
 Heywood, Th., Familie im Drama 167
 Humanismus in England, Ausdruck politischen Willens 19

 Ibsen und Sh. 198
 Instrumente in Jonsons Masken 62
 Italien in der engl. Ren. 12

 Jacob, G., Sh.s Naturverbundenheit 160
 Jahresbericht der deutsch. Sh.-Gesellschaft 1
 Jennens, Ch., und Sh. 198
 Jonson, Ben, Case is Altered, Bez. zu Sh. 34
 — Catiline, Bez. zu Seneca 45
 — Chlondia 58
 — Cynthia's Revels 39
 — Ehe 190
 — Entertainments 55
 — Epicoene, Bez. zu Tw. N. 39
 — Everyman In 35, 40
 — Everyman Out 38, 39, 191
 — Love's Welcome at Welbeck 58
 — Maskenspiele, Einfluß auf Sh. 46
 — The Masque of Augurs 57
 — The Masque of Blackness 63
 — «Memorandums of the Immortal Ben» 191
 — The Metamorphosed Gipsies 56
 — Musik in d. Masken 70

- Jonson, Nachleben der Masken 190
 — Ben, Oberon, the Faery Prince 64, 190
 — Pindaric Ode 192
 — Poetaster 40, 44, 190
 — Preisgedicht auf Sh. 51
 — als Schauspieler 38, 190
 — Sejanus, Vergl. mit J. Caes. 44
 — Volpone 191
 Josten, W., Übers. von Sh. 154
- Keller, W., Bücherschau 150
 — Jonson und Sh. 31
- King, L., Quellen von Henry VI 185
- Knight, A. H. J., Osric in Ham. 182
- Knight, G. W., Jupiter in Cym. 185
 — über Henry VIII 186
- Knowlton, E. C., Sh. u. d. Natur 179
- Komponisten der Maskenspiele von Jonson 61
- Konetzke, R., Sir W. Raleigh 195
- Kurrelmeyer, W., Wieland u. Sh. 180
- Kyd, Th., Spanish Tragedy 165, 189
- Law, R. A., Burgund in Lear 185
- Leicester, Robert Earl of, Biographisches 196
- Liebesauffassung bei Sh. 92
- Lylys «Euphues» und Italien 13
- Machiavelli und Bacon 171
- Mackie, W. S., Wortschatz von L.L.L. 180
- Mantey, K. G., Baconfrage 6
- Marlowe, Ch., Datierungen 189
- Marston, John, Ausg. von H. H. Wood 165
- Matthes, H. C., über Hamlets Monolog 182
- McFuk, A. S., über Spenser 193
- Meißner, P., Dichter i. d. Ren. 196
 — Ren. u. Humanismus im Rahmen der nationalengl. Kulturidee 9
 — die Zeit in der Ren. 197
- Metz, R., Philos. Strömungen d. Gegenwart in Großbritannien 176
- Meyer-Benfey, H., zum Hamlet-Problem 131
- Mitchell, P. B., Falstaff-Anspielung 186
- Moore, J. F., Donne u. d. Scholastik 194
- Muhlbach, E., Tmeaterschau 224
- Musik in Jonsons Masken 53, 70
- Nature und nurture* bei Sh. 86
- Natürlichkeit bei Sh.s Mädchen u. Frauen 101
- Naturverbundenheit bei Sh. 86
- Nordrassische Wesenszüge bei Sh. 105, 106
- Nosworthy, J. M., Text von Ham. 184
- Notenbeispiele zu Jonsons Masken 81
- Oliphant, E. H. C., über Beaumont und Fletcher 191
- Orsini, N., Bacone e Machiavelli 171
- Par, A., Sh. in Spanien 4, 177
- Patrik, D., Bibliographie der Ren. 172
- Peele, Autorfragen 189
- Percy, Will., Stellung der Frau i. d. Ren. 14
- Petrarkismus in England 14
- Petsch, R., Sh.s König Heinr. IV. u. d. Geschichtsdrama in England 109
- Phonetik zur Zeit Sh.s 163
- Plutarch i. d. engl. Ren. 21
- Pollert, H., Zeitschriftenschau 179
- Pongs, H., Sh. u. d. polit. Drama 130, 181
- Potter, G. R., Donnes «Extasie» 194
- Preis, A., Sh.-Bibliographie für 1936 200
- Raleigh, Sir W., Ehe 195
 — «History of the World» 195
 — u. d. School of Night 161
- Rathborne, I. E., Fairie Queene u. Pre-digtliteratur 193
- Read, C., Earl of Leicester 196
- Rhetorik im engl. Humanismus 23
- Rollins, H. E., Deloney u. Euphues 195
- Sampley, A. M., Peele, Autorfragen 189
- Schiller u. d. Geschichtsdrama 109

- School of Night 161
 Schrey, K., Sh. u. d. Schule 199
 Schücking, L. L., Hamlet Q2 184
 — Nachtrag zur Sh.-Bibliographie 171
 Schulz, B., Rothe u. Mids. 187
 Seneca als Vorbild der heroischen Lebenssteigerung 20
 Shakespeare, W., in amerik. Universitäten 3
 — Aufführungen auf deutschen Bühnen 224
 — Aufführungen in Stratford 1
 — Aufführungen in Kairo 4
 — Ausstellung in Halberstadt 5
 — u. Bacon 6
 — Bibliographie 171, 200
 — u. d. deutsche Schule 198
 — Folioausgabe, Bez. zu Jonson 50
 — Kritik 1919—36 161
 — u. d. moderne Drama 198
 — u. Natur 179
 — u. Ratgeber 181
 — in Rußland 2, 3
 — in Schweden 4
 — in Ungarn 4
 — Vorlesungen a. d. Univ. London 1
 — während der Jahre 1592—1603 156
 — Werke (in engl. Abkürzung):
 As You, Orlando 187
 — Caes., Antonius' Rede 185
 — — Auff. in Paris 4
 — — Kritik B. Jonsons 43
 — Cymbeline, Bez. zu Jonsons Masken 47, 49
 — — Erscheinen des Jupiter 48, 185
 — Hamlet, Auff. i. Berliner Staatstheater 2
 — — Dramaturgie 164
 — — in England 2
 — — Interpunktion von Q2 183
 — — Mängel des Dramas 131, 134
 — — Miching Malicho 184
 — — Monolog im 3. Akt 182
 — — Ms. der Tragödie 172
 — — objekt. u. subj. Bestandteile 135
 — — Ophelia 136, 182
 — — Oseric 182
 — — Problem des Ham. 131
 Shakespeare, W., Hamlet, Q1 u. Q2 138
 — — Rollenbesetzung 183
 — — Textemendationen 184
 — — Wirkung der Tragödie 137
 — Henry IV., Ausg. von S. B. Hemingway 150
 — — Bez. zu Rich. II 112
 — — Charakter des Königs 116
 — — Falstaff-Anspielung 186
 — — geschichtl. Handlung 119
 — — u. d. Geschichtsdrama 109
 — — komische Nebenhandlung 119, 123
 — — Prinz Heinz u. Oberrichter 186
 — — Sprache der Falstaff-Szenen 127
 — — Vergl. mit Much Ado 33
 — — Verh. zu Jonson 36
 — Henry V., Figur des Pistol 37
 — Henry VI., Verh. zur Quelle 185
 — Henry VIII., Bez. zu B. Jonsons Masken 48
 — — im Rahmen des Gesamtwerks 186
 — John, Ausg. von D. Wilson 151
 — L. L. L., Don Armado 187
 — — Wortschatz 180
 — Lear, Burgund 185
 — — Cordelia 185
 — — Quelle 184
 — Macbeth, Auff. in Amsterdam 4
 — — Auff. in New York 3, 4
 — — Übers. von W. Josten 154
 — Merchant, Fig. des Shylock 188
 — Mids., Bez. zu Jonsons Oberon 47
 — — Rothes Übers. 187
 — Much Ado, Quelle 187
 — Rich. II., Verh. zu Henry IV 112
 — Rich. III., Ertränkung des Clarence 186
 — — Übers. von W. Josten 154
 — Sonnets, Ausg. von T. Brooke 153
 — Tempest, Bez. zu Jonsons Masque of Blackness 48, 49
 — Timon, Bez. zu Jonsons Masken 47
 — Titus Andr., Kritik Jonsons 43
 — Twelfth Night, Auff. in Madrid 4
 — Winter's T., Verh. zu Jonsons Oberon 48

- Shakespeare, W., Wives, Einfluß von
Jonsons «Humours» 38
Sidney, Sir Ph., Astrophel and Stella
194
Simpson, E., Greene-Quarto 189
Sleeth, C. K., Sh.s Ratgeber 181
Smirnow, A., Sh. in marxistischer Be-
leuchtung 3
Snuggs, H. L., Über Puntarvolo 191
Sonettddichtung in Italien u. England
17
Sorensen, F., Sir W. Raleigh 195
Spargo, J. W., über Rich. III 186
Spenser, E., u. Aristoteles 194
— u. Boccaccio 193
— Epithalamion 193
— Fairie Queene 192
— Schäferkalender 193
Sprachpflege i. d. Ren. 28
Starnes, D. T., 2 Henry IV 186
Staatspol. Denken bei Sh. 196
Stein, H., Spensers Schaferkalender
193
Stoll, E. E., Sh. u. d. modern. Drama
198
Strindberg u. Sh. 142

Tannenbaum, S. A., Ham., Text 184
Taylor, R., Marlowe, Datierungen 189
Thaler, A., Parallelen 179
Theaterstreit zw. Jonson, Dekker u.
Marston 39

Thielke, K., Zeitschriftenschau 179
Tuve, R., Boccaccio u. Spenser 193

Übersetzungen Sh.s 4, 154
Ulrich, E., Musik in B. Jonsons Mas-
kenspielen u. Entertainments 53
Ungleichheit der Menschen bei Sh. 90

van Draat, P. F., Cordelia 185
Volksaufartung u. Sh. 86, 107
Vorbildliche Mädchen u. Frauen bei
Sh. 98

Walker, A., «Miching Malicho» 184
Wells, W., Bibliogr. der Lit. der Ren.
172
Weigelin, E., Zum Problem des Ham-
let 131
Weltzien, E., Sh. u. d. Schule 199
Whiter, Rev. W., u. Sh.s Bilder 180
Whiting, G. W., Sir W. Raleigh 195
Wieland u. Sh. 180
Wilson, J. D., King John 151
— Ms. des Hamlet 172
Woesler, R., Die ständische Schichtung
des Schriftstellertums i. d. Ren. 169
Wood, H. H., John Marston 165

Zeeveld, W. G., Hall und Sh. 181
Zeit im Bewußtsein d. Ren. 197
Zucker, A. E., Ibsen u. Sh. 198
-

VERLAGSANZEIGEN

LITERATUR UND LEBEN

LEBENSFORMEN / MENSCHENGESTALTUNG / SOZIOLOGIE DES SCHRIFTTUMS

Gemeinsam mit Professor Dr. M. H. Boehm (Jena), Professor Dr. F. Dornseiff (Greifswald), Professor Dr. E. v. Jan (Leipzig), Professor Dr. H. Kindermann (Danzig), Professor Dr. A. Leitzmann (Jena), Professor Dr. H. Naumann (Bonn), Professor Dr. E. Rothacker (Bonn), Professor Dr. L. L.

Schücking (Leipzig) und Professor Dr. R. Trautmann (Leipzig)
herausgegeben von Dr. G. Keferstein (Jena).

Die Reihe dient der Erforschung des Menschen, wie er im Schrifttum erscheint und wie er als Voraussetzung und Wirkungsraum des Schrifttums lebendig ist. Sie umfaßt deutsches und außerdeutsches Schrifttum und soll damit, über ihre fachwissenschaftlichen Aufgaben hinaus, dem gegenseitigen Verständnis der Völker auf der Grundlage der Anerkennung ihres eigenständigen Wertes und Ranges zu dienen versuchen.

Band 1^e

BÜRGERTUM UND BÜRGERLICHKEIT BEI GOETHE. Von Georg Keferstein. gr. 8°. 308 Seiten. 1933. Broschiert RM 8.—

Band 2

DIE LYRIK UND IHR PUBLIKUM IM ENGLAND DES 18. JAHRHUNDERTS. Eine geschmacksgeschichtliche Untersuchung über die englischen Anthologien von 1670—1780. Von Victor Lange. gr. 8°. VIII, 110 Seiten. 1935. Broschiert RM 4.50

Band 3

VOM LITERARISCHEN PUBLIKUM IN DER ANTIKE. Von Max Michel. In Vorbereitung.

Band 4

GRILLPARZERS MENSCHENAUFFASSUNG. Von Joachim Müller. gr. 8°. XII und 164 Seiten. 1934. Broschiert RM 5.—

Band 5

DAS LITERARISCHE PUBLIKUM DES JUNGEN GOETHE VON 1770 BIS ZUR ÜBERSIEDLUNG NACH WEIMAR. Mit einem Anhang: Neudrucke zeitgenössischer Götz- und Werther-Kritiken. Von Alfred Nollau. gr. 8°. X und 136 S. 1935. Broschiert RM 5.—

Band 6

DIE LANDSCHAFT DES FRANZÖSISCHEN MENSCHEN. Dargestellt am französischen Schrifttum vom Mittelalter bis zum Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Von Eduard v. Jan. gr. 8°. VIII, 92 Seiten. Mit 4 Bildtafeln. 1935. Broschiert RM 5.80

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER/WEIMAR

LITERATUR UND LEBEN

Band 7

DIE DEUTSCHEN BUCHVERLAGE DES NATURALISMUS UND DER NEUROMANTIK. Von Ernst Johann. gr. 8°. VI und 104 Seiten. 1935. Broschiert RM 3.80

Band 8

HANSCAROSSA. PERSÖNLICHKEIT UND WERK. EINE WESENS-DEUTUNG. Von Albert Haueis. 100 S. mit einem Bildnis Hans Carossas. 1935. In Ganzleinen geb. RM 3.90, brosch. RM 2.90

Band 9

DIE GESELLSCHAFTLICHEN GRUNDLAGEN DER GOETHE-ZEIT. Von W. H. Bruford. gr. 8°. XII und 354 Seiten. 1936. In Ganzleinen geb. RM 9.80, brosch. RM 8.50

Band 10

PARZIVALS ETHISCHER WEG. Ritterlicher Lebensstil im deutschen Hochmittelalter. Von Georg Keferstein. gr. 8°. 106 Seiten. 1937. Broschiert RM 3.60

DANTE-LITERATUR

DEUTSCHES DANTE-JAHRBUCH. Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft. Herausgegeben von Friedrich Schneider. Erscheint jährlich. Bisher 19 Bände. Umfang ca. 200—300 Seiten, mit Bildtafeln. Jeder Band in Ganzleinen gebunden RM 14.—

DANTES DIVINA COMMEDIA. Das ewige Lied. Nachdichtung von Siegfried von der Trenck. Zweite neubearbeitete Auflage. 776 S., kl. 8°. 1926. Ganzleinen.

DANTES MONARCHIA. Aus der Berliner Handschrift Cod. Lat. Folio 437. Als Faksimiledruck eingeleitet und herausgegeben von Friedrich Schneider. Großfolio in Mappe. 1930. RM 7.50

DANTE. SEIN LEBEN UND SEIN WERK. Von Friedrich Schneider. Mit 1 Bildtafel. 192 Seiten, gr. 8°. 1935. Broschiert RM 3.—. Ganzleinen RM 3.80.

DAS DANTEBILDNIS. Von Walter Goetz. (Schriften der Deutschen Dante-Gesellschaft, Heft 1.) Mit 18 Tafelbeilagen. 43 Seiten, gr. 8°. 1937. RM 5.—

DER DEUTSCHE WEG ZU DANTE. Von Friedrich Schneider. (Schriften der Deutschen Dante-Gesellschaft, Heft 2.) Mit 4 Bildtafeln. 48 Seiten, gr. 8°. 1937. RM 1.35

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER/WEIMAR

DIE DEUTSCHE LEISTUNG IN DER WELT

Herausgegeben von der Deutschen Akademie München
und dem Deutschen Ausland-Institut Stuttgart

Als ein stolzes Denkmal vor den Augen unserer Umwelt, als eine aufrüttelnde Erinnerung für uns Deutsche im Reich und für alle Deutschen draußen als ein Zeichen unserer Verbundenheit mit ihnen bringen die Deutsche Akademie und das Ausland-Institut eine Reihe heraus, die auf umfassender Kenntnis der Dinge beruhend in lebendiger Darstellung das Leben und Schaffen der Auslandsdeutschen schildert.

Die ersten Bande der Reihe:

CARL SCHURZ. Vom Deutschen Einwanderer zum amerikanischen Staatsmann. Von Chester Verne Easum Ph. D. Ins Deutsche übertragen von Paul Fohr. Mit einem Bild von Carl Schurz. XI, 219 Seiten, gr. 8°. 1937. Broschiert RM 4.—, Ganzleinen RM 5.50.

DAS AUSLANDDEUTSCHTUM IM NIEDERLÄNDISCHEN KOLONIALBEREICH unter besonderer Berücksichtigung der geographischen und sozialen Verhältnisse. Von Anton Schwägerl. Mit einer dreifarbigten Karte. 355 Seiten, gr. 8°. 1937. Broschiert ca. RM 11.—, Ganzleinen ca. RM 12.50.

DIE DEUTSCHEN AM KAP unter der holländischen Herrschaft 1652—1806. Von Eduard Moritz. Mit einer Karte. Etwa 400 Seiten, gr. 8°. Erscheint im Herbst 1937.

DE GOEDE HOOP

Berichte aus dem deutschen und dietschen Kulturraum. Im Auftrage des Südafrikanischen Ausschusses der Deutschen Akademie unter Mitwirkung der Nederlandsch-Duitsche Vereeniging im Haag und der Afrikaans-Duitse Kultuur-Unie in Pretoria herausgegeben von Heinz Kloss. Mit zahlreichen Bildern. 292 Seiten, gr. 8°. 1937. RM 7.80.

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHF. / WEIMAR

ARCHIV FÜR KULTURGESCHICHTE

Begründet von Georg Steinhausen.

Herausgegeben von Walter Goetz.

Jährlich erscheinen drei Hefte zu insgesamt 24 Bogen. Preis des Jahresbezuges RM 18.—, des Einzelheftes RM 6.—. Heft 2/3 erscheint als Doppelheft im Herbst 1937.

Das Archiv für Kulturgeschichte ist eine Zentralstätte für die Arbeit auf dem Gebiete der gesamten Kulturgeschichte und sichert dabei vor allem im Zusammenhang mit neueren Richtungen der geschichtlichen Forschung der Arbeit auf dem Gebiete der Geschichte des höheren Geisteslebens ein geeignetes Organ.

Es stehen neben der ersten Abteilung, die selbständige wissenschaftliche Abhandlungen enthält, als zweite Abteilung regelmäßige Literaturberichte.

Aus dem Inhalt des nächsten Heftes:

Aufsätze:

DIE PROTOKOLLBÜCHER DER PÄPSTLICHEN KAMMERKLERIKER 1329—1347. Von H. Schröder.

SCHACH DEM STRASSENRAUB. Ein deutsches Kulturbild aus der Zeit um 1650. Von J. K. Gebauer.

Miszellen:

DER VERENDRYE-STEIN. Ein in Frankreich verschollenes erdkundliches Kulturdenkmal. Von R. Hennig.

ZU EINER HANDSCHRIFT DER „OCCULTA PHILOSOPHIA“ DES AGRIPPA VON NETTESHEIM. Von J. Biemann.

Literaturberichte:

Die Literaturberichte sollen künftighin in einem dreijährigen Turnus erscheinen und folgende Gebiete umfassen: Prinzipien- und Methodenlehre, Geschichtsphilosophie und Geschichte der Geschichtsschreibung, allgemeine und lokale Kulturgeschichte Deutschlands, Geschichte der wirtschaftlichen Kultur, Geschichte der politisch-rechtlichen Kultur, Geschichte der religiösen Kultur, Geschichte der geistigen Kultur, Geschichte der Bildung und des Bildungswesens, Geschichte der künstlerischen Kultur, Geschichte der literarischen Kultur, der Musik, Volkskunde und geschichtlichen Heimatkunde, Geschichte der Technik, Geschichte der Medizin, der Naturwissenschaften, Vorgeschichte, Anthropologie und Gesellschaftsbiologie.

Im Vordergrund sollen bei den Berichten über die einzelnen Kulturgebiete die europäische, insbesondere die deutsche Kultur des Mittelalters und der Neuzeit stehen.

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHF. / WEIMAR

